



L'Ancienne Musique Byzantine et sa Notation

I. VUE D'ENSEMBLE SUR L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE BYZANTINE



Qu'on entend ordinairement par le vocable « musique byzantine », est moins un produit de Constantinople même, que l'art répandu, avec de multiples formes, dans les régions soumises à l'ancienne domination byzantine.

Dès la naissance de la musique religieuse chrétienne à Byzance, saint Jean Chrysostome, devenu archevêque de cette

L'étude qui suit est un chapitre d'un volume de paléographie-byzantine que notre collègue M. Gastoué va incessamment faire paraître dans les publications annexes de la Section et qui aura pour titre : *Catalogue des Manuscrits de Musique Byzantine des Bibliothèques de France*,

ville, y importe, en 390, des formes nouvelles nées et grandies en Orient, comme le chant de la psalmodie en chœur, avec les antiennes.

Dans le cours des âges, le chant byzantin suivit les lois des autres arts appartenant à la même civilisation : le répertoire de l'Égypte, de la Syrie, de l'Asie-Mineure, vint se fondre dans le creuset constantinopolitain, et y subir d'incessantes transformations.

C'est surtout dans la musique liturgique que nous pouvons faire ces observations ; l'art profane nous est à peu près inconnu.

Dès l'apogée de l'empire byzantin, sous Justinien, au VI^e siècle (1), Romanos, né à Damas, clerc et diacre d'églises syriennes, vient exécuter ses *κοντάκια* en présence de l'empereur. Un peu plus tard, au VII^e-VIII^e siècle, les trois grands « mélodes » sont des moines sabaïtes : saint Jean Mansour (Damascène, + 749) (2), et ses compatriotes saint Côme et saint Théophane ὁ Γραπτός.

La tradition rapporte même au Damascène l'organisation de l'*Oktoēkhos*, ou livre contenant le répertoire des rits grecs, rangé suivant les huit tons ou *ēkhoi*.

Un fait certain, c'est qu'à l'époque des Comnène, (XII^e siècle), le *typicon* ou ordre liturgique du monastère de Saint-Sabbas, (près de Jérusalem), fut introduit à Constantinople ; les coutumes particulières des églises grecques furent définitivement abrogées, et en partie incorporées à la liturgie officielle de Byzance.

Les manuscrits de chant du moyen âge témoignent de tout cela : à côté des collections et des notations proprement byzantines, nous trouvons la méthode, la notation, la tradition *kagiopolite* ou de Jérusalem, « ἁγία πόλις, la ville sainte », suivant laquelle écrivit sans doute Jean Damascène, et que, peut-être, il codifia.

Le mélange des chants et des versions recueillies ainsi produisit au XII^e siècle une nouvelle forme, perpétuée jusqu'à nos jours, non pas, il est vrai, quant à l'authenticité et à la transmission du texte mélodique, mais en ce qui regarde le style de certaines pièces.

(1) Voyez les travaux récents de MM. Karl Krumbacher et Paul Maas, dans la *Byzantinische Zeitschrift*.

(2) Date fixée par le P. Siméon Vaihlé, *Échos d'Orient*, IX, 28-30.

A côté, en effet, d'un répertoire courant qui a peu varié, les maîtres byzantins ne cessèrent de modifier, d'arranger, d'« embellir », suivant l'expression consacrée, les chants en usage, et en composèrent de nouveaux.

Les mélodes classiques virent ainsi leurs œuvres livrées aux « embellisseurs, καλλοπισται », et bientôt remplacées par celles des « mélurges, μελουργοί », et des « maîtres, μαιστωρες. »

Un grand mouvement d'études musicales se fait alors sentir. C'est l'époque des musicologues nommés dans notre avant-propos : Georges Pachymère surtout (1242-1310), le commentateur du manuel des harmoniques de Cl. Ptolémée, est à son tour copié par Bryenne. Michel Psellus, au temps de Constantin Dukas (XI^e siècle), s'était plutôt occupé de philosophie musicale. Jean Pediasimos, qui vivait sous Andronik III (1282-1341), et Joseph Racendyta, sont des compilateurs sans grande critique.

La notation et la méthode participèrent à cette évolution. Vers l'an 1200, Jean Koukouzélès l'*ancien*, moine du Mont-Athos, puis protopsalte de Byzance, est l'auteur d'un nouveau traité et d'un solfège où sont non-seulement codifiés les usages existants, mais dans lequel il publie de nouveaux caractères musicaux. La forme des anciens est elle-même modifiée et ceux-ci reçoivent une foule de signes *cheironomiques*, qui en modifient l'émission, l'expression, le rythme même. C'est la *première fois qu'apparaît dans la notation byzantine un signe diviseur du temps premier* : il est juste de dire qu'il est assez rarement employé.

Koukouzélès règle aussi le système des *phthorai*, qui ouvrent la voie aux modulations les plus éloignées du ton principal.

Le patriarche Grégoire II (1222-1240), compositeur lui-même, si l'on en croit divers recueils manuscrits (1), aurait donné le branle le plus actif à ce mouvement qui s'accéléra jusqu'à Philothée, (1345-1367) ; bientôt, la notation et la méthode de Koukouzélès dominent seules.

Au XVI^e siècle, on semble avoir jeté un peu de lumière dans cette forêt touffue, peut-être sous l'influence de Manuel Chrysaphe le jeune, et des moines d'Anchiale.

Deux cents ans plus tard, une méthode nouvelle est due

(1) Voyez plus loin, II^e partie, § VI. Liste des noms de mélurges.

à Pierre de Péloponnèse, *lampadarios* de la Grande Église de Constantinople (+1777) ; le maître conserve, mais en la simplifiant, la notation traditionnelle. Son œuvre atteint surtout la forme musicale elle-même, par l'invention du χρόνος régulier, qu'il substitue aux rythmes anciens, plus souples, et que les Ottomans eux-mêmes suivaient, et suivent encore, sous le nom d'*ousouli*. (1).

Le premier quart du XIX^e siècle vit une réforme plus pratique.

Grégoire de Crète (+1816) inaugura une écriture simplifiée, mais son système s'éloignait trop de la tradition pour que la réforme nouvelle ne fût pas mort-née.

Cependant quelques livres de chant parurent suivant sa méthode. Le dernier fut, croyons-nous, la Μουσική Κυψελή, éditée à Constantinople en 1857 par Stéphanos, *domesticos* de la Grande Église. En 1848, Néophyte et Stauropoulos avaient publié à Athènes, dans la même notation, l'*Anthologie* de Georges de Lesbos ; il avait également paru à Smyrne, en 1850, un Λέσβιον σύστημα, édité par Stavraki.

La véritable réforme est due à un élève de Grégoire de Crète, Chrysanthé de Madyte (+1843) devenu archevêque de Durrazzo, Δουρράχιον. Il recueillit la tradition musicale ecclésiastique et les compositions des maîtres, avec l'aide de ses anciens condisciples, le protopsalte Grégoire et le chartophylax Chourmouzios (+ 1840).

La nouvelle méthode, publiée en 1821, fut suivie dix ans après d'une seconde plus importante ; devenue la méthode officielle, c'est sur elle qu'ont été composés les traités plus récents.

Il n'entre point dans notre plan de nous occuper en détail de la notation de Chrysanthé, le déchiffrement des anciennes notations étant seul ici notre but.

II. LA NOTATION EKPHONÉTIQUE

Dans les anciens manuscrits liturgiques grecs, les péricopes, — ou lectures extraites de l'Écriture Sainte pour l'office, — portent souvent une sémiographie musicale particulière, se

(1) On peut consulter au sujet de ces rythmes les intéressants articles de J. Thibaut dans la *Revue Musicale*, en observant que plusieurs de ces rythmes sont directement empruntés à l'antiquité classique et conservés dans le chant grégorien.

présentant sous la forme de signes d'accentuation et de ponctuation d'une écriture spéciale.

C'est aux VIII^e et IX^e siècles qu'apparaissent les formes que nous pourrions appeler classiques, de ces signes de récitation : cependant, de très importants manuscrits de l'âge précédent en offrent des formes plus archaïques.

Le plus ancien que nous ayons étudié est le codex *Ephraemi* (1) (grec 9) de la Nationale de Paris : c'est le palimpseste célèbre de l'Ancien et du Nouveau Testament édité, quant au texte, par Tischendorf. Nous l'avons entièrement dépouillé, et on en trouvera la description détaillée dans la seconde partie du présent ouvrage. Ce manuscrit est du IV^e siècle ou du V^e : toutefois les signes musicaux du récitatif ne sont point contemporains du texte primitif, et sont visiblement de la main qui, plus tard, l'adapta aux offices liturgiques ; on ne saurait faire descendre cependant cette notation plus bas que la fin du VI^e siècle.

Les signes, dans ce manuscrit, sont de la même encre que le texte sacré : dans les livres moins anciens, ils sont presque toujours notés en rouge, jusque vers le XIV^e siècle, époque à laquelle ils disparaissent.

Le texte scripturaire porte ces signes ekphonétiques dans les collections canoniques des Évangiles, mais très rarement ; presque toujours, on les rencontre dans les livres purement liturgiques contenant les péricopes : dans les évangélistes surtout, les *praxapostoli* (Actes et Épîtres), les lectionnaires de l'Ancien Testament. (Voir planche II.)

Les signes ekphonétiques nous apparaissent comme le plus ancien témoin d'un système d'où est sorti, en Orient et en Occident, toute la variété des écritures musicales du moyen âge (2). Lorsqu'on aura comparé entre eux les neumes latins et mozarabes et les signes des notations byzantines, on sera frappé de leur ressemblance indéniable, de leurs significations

(1) Et non pas *Ephraïm*, comme le désignent fautivement certains auteurs à la fin de cet ouvrage. Voir pl. I, a

(2) Un ouvrage du P. Thibaut, *l'Origine byzantine de la notation neumatique de l'Eglise Latine*, Paris, 1907, paru trop tardivement pour que nous ayons pu l'utiliser ici, présente même ces signes et leurs dérivés byzantins comme la source de toutes les notations médiévales. Cette conclusion nous paraît fortement exagérée. D'ailleurs, il a manqué à l'auteur de connaître les neumes latins composés les plus anciens, tels que les mozarabes, ci-après reproduits.

souvent identiques de toutes les marques qu'ils portent d'une origine commune.

Est-ce à Byzance ou à Rome, à Antioche ou à Alexandrie, qu'il faut la placer? Peut-être nulle part, et partout.

Toutes ces notations sont en effet des manifestations d'une même mentalité, des conceptions qui caractérisent une époque; chaque civilisation contemporaine a puisé dans le fonds commun ce qui convenait le mieux à son tempérament. Plus tard, chacune a évolué de son côté.

Les éléments principaux en sont: le *point*, l'accent *aigu*, l'accent *grave*; plus la *virgule*, l'*apostrophe*, et les combinaisons que ces signes peuvent former. L'accent aigu indique une note plus élevée, le grave des sons plus graves; la combinaison de l'aigu et du grave, ou circonflexe (ι), deux sons dont le dernier est plus grave que le premier; le circonflexe renversé, ou anticirconflexe, marque le contraire du précédent. Le point indique ordinairement un son soutenu; les autres signes, diverses fluctuations vocales.

Le stade primitif ou l'une des premières manifestations de ce système semble bien être la notation ekphonétique ou récitative. Les signes qu'elle emploie sont moins des indications musicales précises, qu'une ponctuation du discours modulé, marquant les différentes phases du récitatif. Ces signes ne figurent qu'aux subdivisions du texte à chanter; un membre de phrase sera ainsi compris entre deux accents musicaux aigus, indiquant un récitatif sur une note élevée. Le chanteur ou le lecteur n'a donc sous les yeux qu'un *aide-mémoire*; les signes sont simplement destinés à lui rappeler la formule mélodique qu'il a appris par cœur à la leçon ou au cours: c'est à lui de l'adapter aux mots du texte, d'après leur enchaînement, et leurs accents grammaticaux. C'est à peu de chose près le système des accents musicaux juifs (2): comme ces signes de cantillation, les notes ekphonétiques sont aussi placées, suivant leur sens, tantôt au-dessus, tantôt au-dessous du texte.

Nous avons des exemples de cette notation récitative dès

(1) La forme primitive du circonflexe a été à peu près conservée dans les caractères latins; la forme grecque actuelle ne date que de la fin du moyen âge. On ne peut voir dans cette dernière forme l'origine de certains signes musicaux, comme on l'a proposé récemment.

(2) On trouvera les transcriptions musicales les plus anciennes des accents juifs, dans nos *Origines du chant romain*, Paris, Picard, 1907.

TABLEAU I. Notation ekphonétique et neumes.

I. BYZANTINS		II. ARMÉNIENS	III. SYRIENS	IV. LATINS
A. ekphonétiques B. διαστέματιques				
1.	Ⲁ Ⲁ Ⲁ Ⲁ	/ /	/	// //
2.	Ⲁ Ⲁ Ⲁ Ⲁ	\ \	\	.
3.	Ⲁ Ⲁ Ⲁ Ⲁ	Ⲁ		~
4.	Ⲁ Ⲁ Ⲁ Ⲁ	Ⲁ		Ⲁ
5.	Ⲁ Ⲁ Ⲁ	Ⲁ Ⲁ	Ⲁ	Ⲁ Ⲁ Ⲁ
6.	✓ ✓ ✓ ✓	✓ ✓* Ⲁ	✓ ✓	✓ ✓
7.	Ⲁ Ⲁ Ⲁ	Ⲁ Ⲁ	Ⲁ	
8.	Ⲁ Ⲁ Ⲁ	Ⲁ Ⲁ	Ⲁ	Ⲁ Ⲁ Ⲁ
9.	Ⲁ Ⲁ Ⲁ	Ⲁ Ⲁ		Ⲁ Ⲁ Ⲁ
10.	{ Ⲁ Ⲁ Ⲁ Ⲁ	{ Ⲁ Ⲁ Ⲁ Ⲁ	Ⲁ Ⲁ	{ Ⲁ Ⲁ
11.	{ Ⲁ Ⲁ Ⲁ Ⲁ	{ Ⲁ Ⲁ Ⲁ Ⲁ		{ Ⲁ Ⲁ
12.	.. " " ..	. " "	"	.
13.	+ +	+ +		+

le v^e siècle ; il est possible qu'elle remonte plus haut, puisque Censorinus, au III^e siècle, parle dans un de ses traités du rôle musical des accents (1). De très nombreux manuscrits ecclésiastiques grecs nous donnent des exemples de cette notation, jusqu'au XIII^e siècle. Des copies faites au xv^e siècle ou au xvi^e sur les manuscrits plus anciens, montrent que les copistes ne connaissaient plus le sens des accents ekphonétiques ; ils les transcrivaient de travers, mettant volontiers au-dessus ou à côté du texte les accents inférieurs appartenant à la ligne précédente.

On a d'anciens tableaux de ces signes, avec leurs noms, et l'ordre dans lequel on les rencontre ordinairement ; à défaut d'une explication précise, il nous faut en chercher la signification, — au moins approximative, — dans les notations similaires dont le sens est connu.

L'ancienne notation arménienne (2), depuis au moins le XII^e siècle, a employé les mêmes procédés et les mêmes signes, mais avec un sens musical plus déterminé. Les notes sont placées au-dessus du texte, mais cependant pas encore à toutes les syllabes, et seulement quand le chanteur a besoin d'une aide spéciale, pour lui rappeler une vocalise, un ornement, un intervalle mélodique caractéristique.

Dans quelques manuscrits latins, nous trouvons un procédé analogue pour rappeler les cadences des préfaces, oraisons, lectures, les syllabes ordinaires étant dépourvues de signes (3).

Enfin, les notations proprement diastématiques chez les chrétiens grecs et slaves, et les neumes chez ceux d'Occident, finissent par indiquer d'une manière précise toute la marche mélodique et rythmique, non sans être passés par des états intermédiaires dont nous avons plus ou moins de représentants.

Dans ces états divers, plusieurs des signes primitifs n'ont cessé d'être conservés, en prenant une signification de plus en plus nette : les rapprochements que nous faisons de ces signes ne sont donc point une recherche vaine, mais reposent sur une solide base.

(1) Cassiodore, *de art. liberal.* ; Priscien, *Grammat.*, etc.

(2) Les études à consulter sur la matière sont celles du R. P. vartapet Komitas, dans les *Sammelbande* de la Société Internationale de Musique (International Musikgesellschaft), 1898 ; de P. Aubry, *Le chant de l'église arménienne*, dans la *Tribune de Saint-Gervais*, année 1902 et 1903, et *Le Rythme tonique*, Paris, 1904.


(3) Cf. *Origines* déjà citées, p. 160-162.


Voyez à la page précédente le tableau complet des notes ekphonétiques, avec les signes des autres notations liturgiques dont le sens est connu (1).

Voici les noms et l'explication de ces signes :

1. *Oxeia*. — ὀξεῖα, simple et double (accent aigu), un son ou un degré plus élevé, tenu un temps (*oxeia* simple), ou deux temps (double) ; *virga* des latins, même sens.

2. *Bareia*. — βαρεῖα, simple et double (accent grave) ; le contraire de la précédente.

3. *Kathistē*. — καθιστή, se place sous le texte ; dans la notation byzantine diastématique primitive (voir le chapitre suivant), indique trois sons dont le second est une broderie inférieure  signification analogue à celle du *porrectus* latin.

4. *Syrmatikē*. — συρματική, ne s'emploie que depuis le VIII^e siècle ; sens inconnu ; les ondulations de ce signe étant l'inverse de celles du précédent, il peut signifier le contraire, c'est-à-dire une broderie supérieure,  comme le *torculus* latin.

5. *Kremastē* extérieure. — κρεμαστή (ἀπ' ἔξω), (accent circonflexe) ; deux degrés en descendant ; l'équivalent de la *flexa* (*clivis*) des latins, et du *parouik* des arméniens.

6. *Kremastē* intérieure. — κρεμαστή (ἀπ' ἔσω) (accent circonflexe renversé) ; dans la notation diastématique primitive, porte le nom de κούφισμα, *kouphisma*, et indique deux degrés ascendants ; *podatus* latin, *pouch* arménien.

7. *Apostrophos*. — ἀπόστροφος, se place souvent sous le texte, encadrant un membre de phrase ; le signe arménien correspondant indique une formule mélodique de cadence.

8. Apostrophes liées. — ἀπόστροφοὶ σύνδεσμοι, se placent plutôt sur le texte ; dans les notations byzantines diastématiques, indiquent un son doublé et tremblé ; *strophicus* latin (*apostrophā, bistrophā, tristrophā*).

(1) Pour la notation syriaque, nous nous sommes servis de copies aimablement mises à notre disposition par le Rev. J. Parisot, faites sur les deux seuls mss. syriaques notés (en partie) que l'on connaisse ; cf. du même auteur : *la Bibliothèque du séminaire syrien de Charfé*, dans la *Revue de l'Orient chrétien*, ann. 1899 ; *Rapport sur une mission scientifique en Turquie d'Orient* (Nouvelles Archives des Missions scientifiques, t. ix), Paris, 1899 ; *Les huit tons du chant syrien*, dans la *Tribune de Saint-Gervais*, ann. 1901.

Un fac-similé de texte syriaque avec cette notation a paru récemment dans l'ouvrage cité du P. Thibaut, planche VI.

9. *Hypokrisis*. — ὑπόκρισις, formée tantôt de deux, tantôt de trois diastoles ou apostrophes descendantes, tantôt d'un signe unique liant ces éléments ; dans les notations diastématiques, cette forme d'apostrophe indique un degré descendant, et deux ou trois s'il y en a deux ou trois semblablement placées ; la forme liée est absolument analogue à la forme primitive du *climacus* latin, qui signifie trois sons descendants (1).

10. *Paraklitikē*. — παρακλητική, avec deux espèces de forme, suivant les manuscrits ; la première de ces formes a été conservée, avec le même nom, dans la notation diastématique, et la seconde, sous le nom de *kylisma*, κύλισμα. Dans la notation arménienne, les composés du *kach* indiquent un son tremblé avec une sorte de trille ; le *quilisma* latin a le même sens ; il a aussi, suivant les manuscrits, les deux formes *paraklitikē* et *kylisma* des byzantins.

11. *Synemba*. — σύνεμβα, depuis le VIII^e siècle ; se place sous le texte, comme lien entre deux phrases.

12. *Kentēma*. — κέντημα, point, répété deux ou trois fois, ou par groupes de deux ou de trois ; dans les notations byzantines diastématiques, indique, suivant qu'il est *phonétique* ou *aphone*, (voir plus loin le sens de ces termes), un son plus élevé, ou le prolongement d'un autre son. Dans les autres notations liturgiques, on indique de la même façon la note à doubler, comme le *punctum* latin.

13. *Teleia*. — τελεία, finale, indiquant certaines divisions de la phrase, ou la fin du récitatif ; est également employée dans les autres notations byzantines, et dans certains manuscrits latins, avec le même sens.

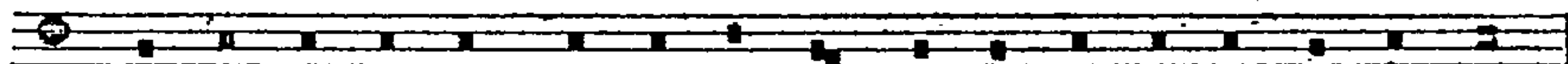
De tels rapprochements sont absolument concluants sur le sens *relatif* à donner aux signes ekphonétiques, dans leur plus grande partie. On peut encore aller plus loin : les récitatifs divers sur lesquels on module les lectures de la Bible, soit chez les Latins, soit chez les Grecs ou les Arméniens, se font partout suivant des principes analogues, et parfois avec des formules mélodiques semblables.

Si, dans les églises grecques de Constantinople, l'évangile,

(1) C'est par pure hypothèse que le R. P. J. Thibaut, dans son récent ouvrage, fait du *climacus* et du *scandicus* à points détachés la forme primitive de ces signes.

par exemple, est lu actuellement avec un récitatif chromatique et emphatiquement orné, où il est difficile, malgré les louables essais tentés, de retrouver la forme générale des indications ekphonétiques, par contre, nous avons entendu dans d'autres églises grecques et dans certaines églises latines, deux récitatifs analogues, et d'une forme certainement ancienne. Au moins pour le récitatif latin, il existe en effet des éditions anciennes, reproduisant les manuscrits du moyen âge, et nous donnant la tradition alors commune, pour le chant solennel de l'évangile. C'est justement à cette forme qu'est apparenté le chant grec dont nous parlons ici.

Or, *la finale*, en particulier, *de ce chant latin* de l'évangile, correspond EXACTEMENT à la direction mélodique indiquée par les signes ekphonétiques. Voici l'exemple donné pour le récitatif latin par le *Cantorinus curiae romanae* de 1513 (1) :



Si-gni-fi-cans qua mor-te es-set cla-ri-fi-ca-tu-rus De-um

Voici maintenant la finale d'une péricope liturgique grecque avec ses signes ekphonétiques, contrôlée dans de nombreux manuscrits :



ἐκεῖ ἐλ μὲν ἐν μέσῳ, αὐτῶν,

Et enfin la même phrase notée sur le récitatif du livre latin :



ἐ - κεῖ ἐλ - μὲ ἐν μέ - σῳ αὐ - τῶν.

Nous y trouvons successivement la concordance des *bareiai*, *βαρεῖαι* et de l'abaissement de deux degrés du récitatif (de *do* en *la*), avec un signe de deux temps, *clivis*, sous

(1) Cf. Dom Pothier, *Les Mélodies grégoriennes*, d'après la tradition. Tournai 1881, p. 260.

la double βαρεῖα : les *kentēmata*, κεντήματα, correspondant au relèvement d'un degré (*la-si*) ; les apostrophes à un abaissement semblable ; la double οξεῖα, ὀξεῖα, enfin, à un double mouvement mélodique ascendant, qui termine le récitatif.

Si donc le sens précis de la notation ekphonétique peut être trouvé, il nous semble, sans doute possible, que nous avons indiqué la véritable voie où on doit le chercher : rapprocher des récitatifs traditionnels réellement anciens la forme indiquée par les accents musicaux primitifs.

Cette recherche aura un double intérêt : montrer ce que la tradition peut faire remonter à cette époque reculée, dans le chant des récitatifs liturgiques, et savoir comment, au VI^e siècle et auparavant, on divisait le texte sacré pour en moduler la lecture. A de rares exceptions près, les mêmes signes ekphonétiques sont en effet placés aux mêmes endroits du texte dans tous les manuscrits.

III. LES NOTATIONS DIASTÉMATIQUES LEUR ÉVOLUTION

§ I. NOTATION PALÉOBYZANTINE.

La notation ekphonétique est un spécimen remarquable de la notation musicale par *formules* : à une formule ou à un mouvement spécial de la mélodie correspond un signe conventionnel, dont l'emploi tient lieu de plusieurs notes.

Dans leur état parfait, les notations diastématiques ou mélodiques nous offrent l'analyse dont la précédente est la synthèse, ou mieux, l'indication : chaque son, chaque inflexion, les moindres nuances peuvent y être indiqués.

D'un état à l'autre, par combien de phases est passée cette évolution !

Dans la notation arménienne, le système par formules, perfectionné, tend de plus en plus à se résoudre en signes élémentaires.

Chez les Byzantins, la plus ancienne notation que nous connaissons offre un spécimen fort curieux d'une sémiographie dans laquelle des signes de formules sont séparés par d'autres

signes analytiques au sens bien défini, tandis que certaines syllabes ne portent aucune note. Nous l'avons rencontrée dans un manuscrit du x^e siècle, ou plus ancien, originaire du Mont-Athos. (1). Fait bien remarquable : la liturgie à laquelle cette notation se rapporte est, elle-même, un stade ancien de l'ordo byzantin, antérieur à l'introduction à Constantinople des coutumes hagiopolites. De ce fait, nous la désignerons sous le nom de *paléobyzantine* (2), encore qu'elle représente peut-être l'école athonite du même temps.

Nous ne connaissons pas les manuscrits du *tropologion* étudiés par Dom Pitra à la bibliothèque Corsinienne et à Moscou; ces manuscrits seraient à rapprocher de notre fragment. Comme bien on pense, cette notation paléobyzantine est fortement apparentée à la notation slave primitive, reçue de Constantinople par les Russes convertis; (3) cependant elle est encore plus archaïque. Un simple détail en fera juger : une partie de ces signes de formules se retrouve, à l'autre extrémité de l'Europe, dans la notation mozarabe ou wisigothique d'Espagne.

Les églises de ce pays tiraient leurs origines d'un mélange

(1) Bibliothèque de Chartres, ms. 1754 ; voir plus loin la description de ce précieux fragment, et la planche III.

(2) Nous serions curieux de savoir si cette notation est semblable à celle du ms signalé par Villoteau, op. cit.

Pendant l'expédition d'Égypte, qu'il accompagnait en qualité de savant, on lui aurait montré, dans « un couvent près du Caire », là-même où il fut initié à la musique byzantine, un ms. avec titres en *onciale*, daté de 825 (?). On lui dit qu'un pareil livre était « extrêmement rare », et qu'il ne s'en trouvait point dans les autres monastères grecs. Nous n'avons aucune peine à le croire, mais la désignation est bien vague. Le fragment de titre lu par Villoteau serait ΔΙΚΕΜΕΙΑ, ce qu'il explique par παπαδική μεγα. (sic) et traduit par *grand traité* ou *grand rituel du chant* (1). Sur le mot *papadique*, voir Appendice, § IV.

(3) L'étude des anciennes liturgies Slavonnes et de leur chant est d'une haute utilité pour les recherches byzantines. Les Russes, en particulier, reçurent au x^e siècle la liturgie de Constantinople avant l'importation des coutumes syriennes, et la conservèrent longtemps à peu près intégrale. Quand, au xvii^e siècle, le patriarche russe Nikone voulut forcer les fidèles soumis à sa juridiction d'accepter les offices réformés d'après les livres byzantins modifiés, une partie considérable du peuple refusa de se soumettre, et constitua au sein de l'église moscovite le schisme important des *starovières* ou *vieux-croyants*. Ceux-ci ont conservé jusqu'à présent les usages primitifs de la liturgie slavonne du moyen âge, y compris une notation extrêmement archaïque, apparentée à la notation byzantine des x^e-xi^e siècles. Cf. les publications et reproductions de mss. publiés par la *Société russe des anciens textes*, Moscou et Saint-Petersbourg, 1884-1885, et les ouvrages de S. Smolensky : *Kratkoé opisanié drèvniago znamènnago Irmologa*, Kazan, 1887 ; *Azbouka znamènnago penia startza Alexandra Mezentza*, Kazan, 1888 ; *Kourse khorovogo verkounago penia*, Kazan, 1897. Signalons enfin la remarquable étude de Metallov, *Proiskojdenie rousskago tserkovnago penia*, récemment parue dans la *Vera i Tserkove*, Moscou, 1906.

des coutumes romaines avec celles imposées par les Goths conquérants : ceux-ci, d'abord païens, au moment qu'ils s'étaient jetés sur l'Occident, avaient été convertis au christianisme en Asie-Mineure, et à Byzance, et pourvus d'offices liturgiques inspirés de ceux de ces contrées. Saint Jean Chrysostome s'était occupé de ces barbares dès les premiers temps de leur conversion ; on peut lire dans sa *xiv^e* lettre à Olympiade les détails intéressants qu'il donne sur ce qu'il a fait pour eux (1). Après avoir traversé l'Europe, ces Goths s'établirent en Espagne, et leurs usages s'y mêlèrent à ceux des chrétiens aborigènes ; de ce mélange sortirent les églises mozarabes.

Ces églises ne cessèrent d'entretenir d'étroits rapports avec celles des pays helléniques et orientaux, jusqu'à se pénétrer sans cesse, malgré leur dépendance du patriarcat romain, d'éléments liturgiques et disciplinaires empruntés à ces autres églises. Leur liturgie et leur chant furent fixés au *vii^e* siècle, surtout par saint Léandre, archevêque de Séville et compositeur renommé : il avait séjourné lui-même un certain nombre d'années à Constantinople.

Or, c'est à la notation, encore non déchiffrée, de ces chants mozarabes (2), qu'est apparentée une partie des signes de la sémiographie paléobyzantine.

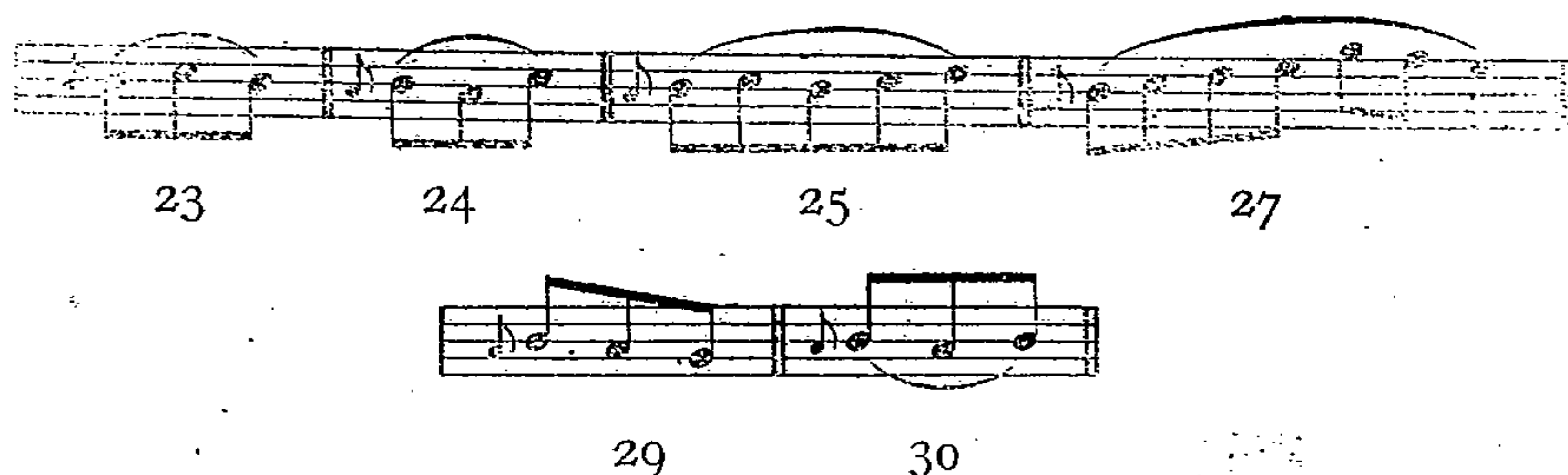
Nous avons relevé soixante-deux notes de ce système ; onze signes phonétiques lui sont communs avec les notations postérieures, et six hypostases ; ces notes forment évidemment le fonds primitif, substratum de toutes les notations diastématiques byzantines depuis en usage. Quarante-cinq signes lui sont particuliers, dont huit directement dérivés de la notation ekphonétique. C'est dans ces signes particuliers, représentatifs de formules mélodiques, que se présentent les rapprochements avec les neumes mozarabes et arméniens. (Voir le tableau ci-contre).

(1) *Patrol. Gr.*, t. 53, c. 618 ; cf. Sozomène, *Hist. eccl.*, l. vi, c. 37 ; Philostorge, l. vii, c. 58.

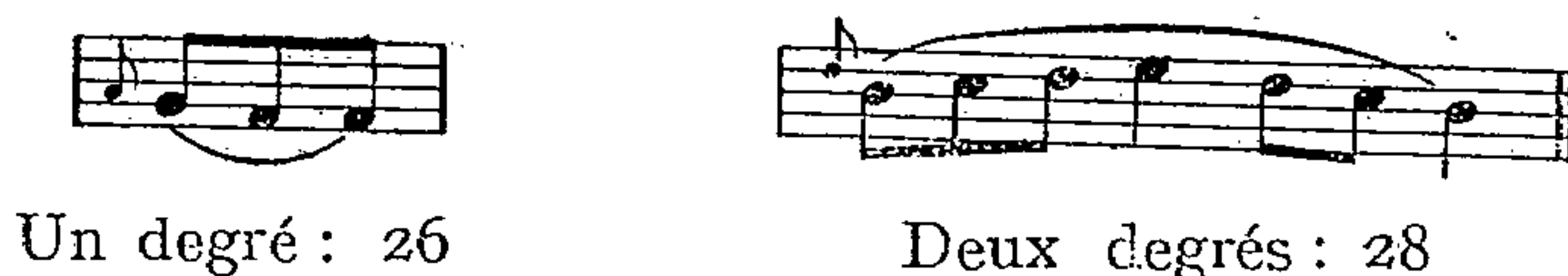
(2) Cf. Riano, *Critical and bibliographical notes on early Spanish music*, London, 1887 ; *Paléographie musicale*, t. I., Solesmes, 1889. Nous avons travaillé nous-même sur des documents originaux de cette musique, tels que le : *Liber Ordinum* de l'Abbaye de Silos, dont une copie diplomatique nous a été gracieusement communiquée par le R. P. Dom Pothier ; le fragment wisigothique de la Bibliothèque Nationale de Paris ; et diverses photographies mises aimablement à notre disposition par dom Mocquereau.

La comparaison des derniers signes, 23 à 31 du tableau ci-contre, avec ceux des notations plus récentes, nous en a indiqué le sens, comme suit :

A. Formules commençant un degré au-dessus de la note précédente :



B. Formules commençant au-dessous de la note précédente :



Il faut joindre à ces formules la *kremastē* « intérieure » de la notation ekphonétique (tableau I, n° 6), dont le sens est analogue au *kouphisma* de la notation mixte (tableau IV, n° 5); la *bareia* de la même notation ; le *kylisma* et la *paraklitikē*.

Les manuscrits moins anciens témoignent tous du mélange des coutumes de Constantinople avec celles de Jérusalem ; le mélange, textes et mélodies, est en proportions diverses, dans quelques manuscrits originaux de Constantinople ou des églises helléniques situées plus à l'ouest, telles que les Italo-grecques. Ces livres, tout en abandonnant les vieux neumes-formules, ont conservé cependant quelques signes paléo-byzantins, avec l'allure générale, la forme extérieure de la vieille notation. Ces manuscrits mixtes sont rares, mais on verra par notre catalogue que l'exploration des fonds de la Bibliothèque nationale de Paris a doublé le nombre des mss. de ce genre signalés jusqu'ici (1). (Voir planche IV.)

(1) Le P. Thibaut a cru devoir nommer leur notation *constantinopolitaine*. En réalité, elle n'est qu'une forme, la plus archaïque peut-être, de la notation damascénienne ou hagiopolite, avec le mélange que nous signalons ici. Ce qui, en l'espèce, est *constantinopolitain*, est l'école ou la zone d'influence à laquelle appartiennent ces mss.

§ 2. NOTATION HAGIOPOLITE

Enfin, apparaît la notation *hagiopolite*, avec un système assez compliqué, mais dont justement le sens très précis finit par détrôner la notation primitive. C'est cette hagiopolite dont l'organisation fut plus tard attribuée à saint Jean Damascène, le principal des mélodes de la ville sainte.

Ce poète-musicien a-t-il vraiment contribué à l'invention ou à la diffusion de ce système? L'affirmative est devenue lieu commun. Cependant les auteurs les plus anciens n'attribuent un rôle musical aux trois grands mélodes que comme résultante de leurs immenses compositions hymnographiques (1).

Et même, si les « canons » et les « stichères » de ces mélodes donnèrent à leurs auteurs une telle renommée, c'est grâce au courant syrien qui importa à Byzance et les rits et les chants des églises qui gravitaient autour de la ville sainte et d'Antioche.

Il suffit de comparer les plus anciens *Typica* de Saint-Sabas avec ceux du Studium et des monastères Italo-Grecs pour se faire une idée de la chose (2). Joignez-y le courant parti d'Alexandrie et imaginez le pêle-mêle de tous ces rits, de leurs cérémonies, de leurs chants, vous aurez le rit byzantin actuel ; toujours les influences orientales y prédominèrent.

On comprend que le cardinal Pitra ait pu dire :

« Il est difficile de retrouver même l'œuvre pure et complète de saint Jean Damascène, de Cosmas, d'André de Crète, les pères de l'hymnographie. Il est plus difficile encore de dégager ce qu'on pourrait appeler les cantiques fossiles et mutilés des compositeurs plus anciens..... Outre celles (ces œuvres) que nous avons pu restituer en entier, nous en avons compté plus de soixante mutilées et à peine reconnaissables par un tronçon d'acrostiche..... Il faudrait croire qu'une grande composition a été enfouie au milieu des canons. » (*loc. cit.* p. 33, 48, 62.)

Christ (3) voit dans le passage de Cedrenus plus haut rapporté une allusion à la publication au X^e siècle (?) des livres

(1) Cedrenus, *Compendium Histor.* : Οὗτος ὁ ὁσιος Ἰωάννης καὶ μελωδὸς ὠνομάσθη μετὰ Κοσμά ἐπισκόπου τοῦ Μαΐουμ.α καὶ Θεοφάνους ἀδελφοῦ Θεοδώρου τῶν γραπτῶν, διὰ το αὐτοὺς μελωδῆσαι τὰ ἐν ταῖς ἐκκλησίαις τῶν Χριστιανῶν τετυπομένα ψάλλεσθαι. *Migne Patr. Gr.*, t. 124, c. 177.

(2) Cf. Dom Pitra, *op. cit.*, p. 63

(3) *Op. cit.*, p. xxxviii.

nouveaux imposés par le patriarche de Constantinople à toutes les églises grecques. Pour Dom Pitra, les dernières modifications ont dû se produire surtout vers le temps de Manuel Comnène (1143-1180). Quoi qu'il en soit, l'unité rituelle ainsi obtenue commença à acquérir force de loi à cette époque, au témoignage même de Théodore Balsamon (1). Au XIII^e siècle, le *typhon* de Jérusalem finit par s'implanter définitivement à Byzance et dans tout le reste de l'empire, avec la notation syro-byzantine qui l'accompagnait.

Nous possédons un traité de cette musique, dans l'état où elle était alors parvenue ; l'unique exemplaire connu est contenu dans le codex grec 360 de Paris, f^o 216 et suivants. (2)

Le premier folio est malheureusement en très mauvais état ; et beaucoup de mots y deviennent de plus en plus illisibles. En comparant le manuscrit avec la lecture qu'a donné Vincent de quelques passages, voici un demi-siècle, et du Cange il y a deux cents ans, on se rend compte de ce qui est perdu ; cependant, le début peut à peu près être restitué : (nous suivons l'orthographe du ms.) :

† Βιβλίον ἁγιο_πολίτης συγκεκροτημένον | ἐκ τίνων μουσικῶν
μεθόδων : — | Ἀγιοπολίτης λέγεται τὸ βιβλίον, ἐπιδ[ῆ] περ[ι]έ[χ]ει
ἀγ[ί]ων [τ]ινῶν καὶ ἀσκ[η]τῶν βίῳ διαλαμψά[ν]των. | [πατέρων ἐν]
τῇ ἀ[γί]α πόλει τῶν ἱεροσολύ[μων], συγ[γ]ράμματα παρά τε τ[ο]υ
ἀγ[ίου] Ἰω[άν]νου καὶ τοῦ κυρο[υ] | Ἰῶν (lege Ἰωάννου) τοῦ δαμασκ[ην]οῦ
τῶν ποιητῶν · ἤχους δ[ε] | [δ]εικται μένους κα[?] τα τα (?)
ὁκτῶ ψάλλισθαι.

Traduction :

« Livre hagiopolite ordonné d'après diverses méthodes musicales.

« Le (ce ?) livre est appelé hagiopolite, parce qu'il contient les écrits de quelques saints pères et ascètes illustres par leur vie dans la ville sainte (hagia poli) de Jérusalem, transmis par

(1) Cf. notre article sur la liturgie d'*Antioche*, dans le *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie* de Dom Cabrol, colonne 2.429, et celui sur la liturgie d'*Alexandrie*, col. 1186.

(2) Voyez sa description au catalogue.

les auteurs (poètes) saint Cosmas et le seigneur Jean Damascène ; il désigne comme devant être psalmodié seulement huit tons. (?) »

On voit par ce court fragment l'obscurité et l'incorrection de la langue avec laquelle est écrit l'« Hagiopolite ».

Après ce prélude, il fait encore mention de deux tons supplémentaires, d'abord un plagal deuterus « *supposé et mensonger*, car le plagal deuterus se chante en deuterus, comme le Ἐπὶ τὸν λίθον... comme le Νίκτην ἔχων Χριστὲ, le... τῶν ὑδάτων, et aussi d'autres semblables... du seigneur Jean Damascène, ἔτι δὲ τοὺς [τὸ] ὑπ[όβλητον καὶ] ψ[ευδ]ες, ὁ γὰρ πλάγιος δευτερ. (l. δεύτερος,) ὡς Ἐπὶ τὸ[ν] λίθο[ν]... δεύτερ[ῶ]ς ψάλλεται, ὡς τὸ[ν] Νίκτην ἔχων χέ....των.... ὑδάτων καὶ [ἀ]λλὰ ὅσα παρ....τοῦ κυροῦ Ἰωὺ τοῦ δαμασκηνίου ». Ensuite, vient un autre ton sur lequel les lacunes du ms. ne nous permettent pas d'être renseignés, mais à l'occasion duquel on cite le canon de saint Côme : Σταυρὸν χαράξας Μωσῆς, qui est marqué dans les livres comme du tetrardus plagal : « ce qui montre qu'on ne chante pas seulement huit tons mais dix, ἐκ τούτων γινῶναι ὅτι οὐκ ὀκτώ μόνοι ψάλλονται ἀλλὰ δέκα (fol. 216, v°, l. 2 et 3).

Ces tons ajoutés comptent parmi ceux mentionnés au ix^e siècle par les auteurs latins, c'est-à-dire spécialement les deux principaux μέσοι ou *paraptères* ; le ton deuterus plagal « *supposé et mensonger* » est le *nenano*, appelé actuellement « chromatique oriental ». Il est remarquable de voir ce texte ancien (dont la copie est du xiii^e-xiv^e siècle), considérer cette échelle comme un ton irrégulier et faux, alors qu'elle finit par être considérée comme une des plus belles et des plus caractéristiques de l'art byzantin !

Soit des copies de ce traité, soit celles d'une autre méthode analogue, ont été répandues autrefois dans tous les pays soumis à l'influence byzantine : les anciens manuels en reviennent constamment au chant et au système hagiopolite, et divers manuscrits nous ont conservé un traité mis sous le nom de saint Jean Damascène, par demandes et réponses, commençant par les mots Ἐγὼ μὲν ὦ παῖδες. (1) Dans un traité étudié par Villoteau et que nous avons eu la bonne

(1) Paris, Bibl. Nat., suppl. gr., 815 ; Constantinople, bibl. du Saint-Sépulcre, mss. 811, p. 32-45, tous deux du xvii^e siècle.

fortune de retrouver, on lit (1) : « Χειρονομία ἔστι νόμος, παραδεδομένος, ἐκ τῶν ἁγίων πρῶν (1. πατέρων), τοῦ τε ἁγίου κοσμά τοῦ ποιητοῦ, καὶ τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ δαμασκηνοῦ, la cheironomie est la règle donnée d'après les saints pères, par saint Cosmas le poète et saint Jean Damascène, » c'est-à-dire presque la même phrase, et en tout cas la même idée, qu'au début du manuscrit qu'on a accoutumé de nommer l'Hagiopolite, faute de savoir comment le désigner. On a vu du reste que l'auteur s'y réfère à un autre traité vraiment « hagiopolite » et auquel il renvoie plusieurs fois : ὡς προείπομεν εἰς τὸν ἁγιοπολίτην ; (f° 217, l. 15, 16) ; ἐστὶ φανερόν τοῖς ἀκριβῶς ἀνιχνεύουσι τὸν ἁγιοπολίτην . (f° 225, l. 7.).

Selon la théorie mystique et symbolique de tous ces traités, la notation musicale est comme l'image d'un monde que gouverne en roi le signe *ison*, le régulateur. Cependant, dans le cours des pièces, le plus humble de tous les signes, il n'a aucune valeur propre quand il est joint à un autre.

Les caractères *phonétiques* sont *corps* ou *esprits*.

Les corps ne parcourent qu'un degré; les esprits, plus libres, peuvent en franchir plusieurs. Or, de même que, sur terre, les esprits sont unis à des corps, ainsi dans la musique les caractères correspondants peuvent-ils l'être. Mais si le corps musical est accompagné d'un esprit, il perd sa valeur, qui s'annihile devant celle de l'esprit : parmi les hommes, en effet, c'est l'esprit qui doit commander aux forces du corps.

A cela il faut ajouter la *cheironomie* dont les signes indiquent l'expression, l'émission du son ; d'autres auteurs disent les *hypostases*, parce que ces caractères sont formés des premiers différemment disposés et soumis les uns aux autres. (Voir plus loin le tableau de tous ces signes et la planche V.)

La complication de ce système influe, hélas ! sur la clarté de la notation. Autant les manuscrits constantinopolitains de notation mixte sont en général lisibles et nets, autant les autres superposent souvent les hypostases les plus diverses pour un seul son ! Heureux sommes-nous encore quand le scribe n'a point confondu les signes, et mis le corps à la place de l'esprit, ou écrit le signe accessoire avec les proportions d'un caractère fondamental. Aussi les rares transcriptions exécutées jusqu'ici

(1) Paris, id., 1302, f° 16 ; Cf. Constantinople, id., p. 51.

par divers musicologues sont-elles fort sujettes à caution ; les signes indicateurs des échelles tonales, ou *martyries*, μαρτυρίαι, sont particulièrement propres à créer des confusions.

Tout ce système est-il vraiment dû à saint Jean Damascène ? Peut-être dans son origine ; mais on se rappellera d'abord que les auteurs anciens ont surtout loué les mélodes d'avoir écrit suivant les huit tons, et d'avoir ainsi donné des modèles de chant d'église. Ensuite, lorsque les traités apparaissent, cinq cents ans se sont écoulés, et les coutumes hagiopolites ont été se mêlant aux usages de Constantinople. Dans le plus ancien traité, figurent quelques signes que nous n'avons pas trouvé dans les livres de chant d'église, et *vice-versa*. Enfin, c'est le moment où le *maïstor* Jean Koukouzélès nous est présenté comme le grand théoricien de cette musique.

§ 3. NOTATION DE KOUKOUZÉLÈS

Koukouzélès est l'auteur de la méthode nouvelle dont nous avons plus haut parlé (1) qui, appliquée d'abord à la notation des œuvres des maîtres et surtout aux prétendus embellissements des *kalloplastai*, finit par prévaloir vers le x^e siècle, et se maintint jusqu'au xix^e, à part de légères modifications. Nous avons dit plus haut en quoi consistaient ses innovations.

On a souvent confondu ce musicien avec son homonyme (2), Josaphat ou Joasaph Koukouzélès, *le jeune*, ὁ νέος, qui paraît avoir vécu au plus tôt à la fin du xiii^e siècle ; Jean Koukouzélès, *l'ancien*, ὁ παλαιός, vivait au moins cent ans auparavant. Ce serait donc de la seconde moitié du xii^e siècle que daterait cette réforme ; cela cadre bien avec les données précédentes. C'est l'époque aussi où apparaissent les manuscrits à la notation la plus complexe, et dans lesquels les signes de Koukouzélès se présentent de plus en plus nombreux.

(1) Malgré son importance, nous ne croyons pas que la méthode de Koukouzélès ait été l'objet d'une étude spéciale ; on en trouvera des extraits dans Kircher, et Gerbert (t. II, fac-similés, tab. IV). Le traité de Jean Koukouzélès, dont on possède d'assez nombreuses copies, commence par les mots Ἀρχή, μέση, τέλος.

(2) Fabricius, *Bibl. graeca*, va même jusqu'à ne pas distinguer Jean Koukouzélès de Jean Mauropous, évêque d'Euchaïs. Allatius *De libris eccl. Graec.*, Paris, 1646, garde un silence prudent. Cependant Fabricius, comme Gerbert, *op. cit.*, signalent distinctement les deux Koukouzélès.

Les anciens manuscrits damascéniens, à écriture droite ou à écriture ronde, donnent en général les mêmes mélodies : dans chaque école, les variantes sont à peu près partout les mêmes. Plus tard, et surtout lorsque la méthode de Koukouzélès est définitivement implantée, on constate que les nouveaux scribes ne savent plus bien lire les anciens livres ; ils reproduisent souvent comme fondamentaux des signes cheironomiques qui leur ressemblent, et vice-versa.

Ainsi, un petit *elaphron* suivant l'*apostrophos* (voyez plus loin l'explication de ces noms), est une cheironomie ; plus tard, elle fut transformée en signe principal. Ainsi encore, dans les manuscrits mixtes, on rencontre des apostrophes simples surmontées, dans la notation hagiopolite, d'une sorte d'apostrophe incomplète, qui ressemble assez à un *elaphron* inachevé ; les copistes plus récents ont pris ce signe secondaire pour un véritable *elaphron*, et ont lu un intervalle de quinte, au lieu d'une seconde ! Le musiciste moderne est exposé à chaque pas à de semblables méprises.

L'école de Koukouzélès a donc bouleversé l'usage et la tradition. Les essais des nouveaux mélurges furent tout d'abord sévèrement jugés. Écoutons Zonaras, dans son commentaire sur les canons :

« ... Κεκλασμένα μέλη καὶ μινυρίσματα καὶ ἡ περιττὴ τῶν μελωδιῶν ποικιλία εἰς ᾧδὰς ἐπιτρεπομένη θυμελικὰς καὶ εἰς ᾠσματα πορνικὰ τὰ νῦν ἐν ψαλμῳδαῖς ἐπιτηδεύοντα μάλιστα : «... Mélodies aux rythmes brisés (ou : aux accents amollis) et fredons, abondance variée tournée vers des odes théâtrales et des chants de courtisane, pour s'efforcer d'en parer la psalmodie ! » (1) (Voir planche VI.)

Ces nouvelles compositions ont submergé l'ancien fonds. Les recueils en sont faits sans ordre bien déterminé, suivant la fantaisie de l'auteur ou du scribe (2). Les vieux *Hirmologia*, *Kondakaria*, *Oktoëkhi* notés ont à peu près disparu sous cette

(1) Texte cité par Christ, p. CXV. Christ paraît avoir pris ce passage dans le ms. de Vienne, où le texte de Zonaras est mêlé à celui de Nicolas de Serrès ; le ms. de Paris, Bibl. Nat., Coislin 219, est identique à celui de Vienne. Le ms. du Vatican, publié par le cardinal Mai, *Spicileg. roman.*, V, qui donne le texte même de Zonaras, est malheureusement incomplet, et s'arrête à l'explication de la deuxième ode.

(2) Cf. Leo Allatius, op. cit., p. 103.

poussée (1). Les nouveaux manuscrits n'offrent pour l'histoire du chant ecclésiastique qu'un intérêt restreint, et ce n'est qu'exceptionnellement qu'ils recueillent des mélodies simples, copies ou adaptations de chants plus anciens. C'est la décadence.

IV. LES NOTATIONS DIASTÉMATIQUES.

Principes de Lecture, Rythme et Tonalité

§ I. PRINCIPES GÉNÉRAUX ; MARTYRIES ; POINTS DIACRITIQUES.

Les notations diastématiques dont nous venons de retracer succinctement l'histoire : paléobyzantine, mixte (ou constantinopolitaine), hagiopolite, celle de Koukouzélès, et la moderne de Chrysanthè, ont toutes une même base, un même ensemble de signes primordiaux, dont les autres sont des compléments ou des simplifications. Aussi est-il relativement aisé de déduire la valeur des signes simples inconnus, dans les notations les plus anciennes, par le rapprochement avec les copies plus récentes des mêmes mélodies. Nous avons expérimenté par nous-même, aussi bien que par les transcriptions tentées par différents musicistes, combien il est imprudent de vouloir traduire *a priori* la notation d'un manuscrit quelconque, si l'on n'a point fait auparavant ce travail de collation sur plusieurs autres d'écoles diverses.

Avec les erreurs ou la mauvaise écriture des copistes, il faut tenir compte en effet du manque d'habitude qu'ont les modernes pour s'essayer à lire à première vue des notations dont plusieurs détails d'exécution sont perdus. De plus, les manuscrits proprement liturgiques, comme les *stichéaires*, qui contiennent le chant officiel suivant l'ordre de l'année religieuse, n'ont pas été écrits avec tous les détails,

(1) Christ, p. LXXII, assure n'avoir vu *aucun himnologue* ancien manuscrit. Les bibliothèques de France en contiennent *un seul* noté (Paris, Coislin, 220), d'ailleurs remarquable et très précieux, et un fragment de deux folios ; elles n'ont aucun oktoekhos ni kondakarion.

ni les mêmes détails, que les mélodies « enjolivées », ou les œuvres des *maïstores*.

Dans ces dernières, en particulier, l'ancienne notation hagiopolite, abandonnée depuis le moyen âge, a évolué considérablement, et dans la forme, et dans la signification de ses caractères.

C'est pourquoi il est urgent, pour l'étude d'une des vieilles mélodies liturgiques, de la lire dans un manuscrit d'écriture très nette et très claire, telle que la notation mixte, plutôt que dans une copie en notation plus récente : mais les deux se serviront mutuellement de référence. Nous en donnerons plus loin des exemples.

* *

Le principe général de ces notations est de traduire chaque principal intervalle ascendant ou descendant par un signe spécial. Il y a des caractères pour indiquer l'intervalle ascendant de seconde, de tierce, de quarte ; d'autres pour les intervalles descendants ; pour marquer l'unisson, ou comment chaque caractère doit être exprimé, avec égalité, douceur, accentuation, etc.

Les caractères qui expriment les intervalles sont nommés *phonétiques* ; les autres sont les *chironomiques* ou *hypostases*. Quand un caractère phonétique joue le rôle d'hypostase, il devient *aphone*. Les notations byzantines nous offrent ainsi cette singularité que les mêmes notes exprimant un intervalle, peuvent, jointes à une autre, indiquer une nuance.

Les très bons copistes ont alors souvent marqué ce second état en écrivant les signes en traits plus fins, ou avec des caractères plus petits ; quelquefois, à l'encre rouge (1). Mais trop souvent, il est difficile de distinguer par leurs formes les caractères aphones et les signes phonétiques ; c'est alors leur place, au-dessus, au-dessous, ou à côté du signe principal, qui en détermine le sens.

Les caractères ascendants ou descendants n'indiquent par eux-mêmes aucun degré fixe : s'ils procèdent par tons ou demi-tons, tierces majeures ou mineures, rien en eux ne le désigne.

(1) A partir du xvi^e siècle, toujours en rouge.

Dans les livres modernes, l'indication du premier son fondamental et du dernier de chaque phrase est donnée par la *martyrie*, véritable clef variant pour chaque degré et chaque genre. Il faut y joindre la *phthora*, qui joue un rôle analogue, en indiquant les modulations.

Dans les livres antérieurs, les signes martyriques sont plus simples, et vont se simplifiant de plus en plus jusqu'à n'être, du XII^e au XV^e siècle, que la simple indication du numéro du ton, du degré qui sert de finale à la phrase (voir tableau III.) Cette expression *ton*, étant employée dans le sens psalmodique, c'est à la fois à leur finale et à leur échelle, — diatonique, avec *bémol* ou *bécarre*, chromatique, enharmonique, — que se réfère la martyrie.

En tête de chaque pièce figure aussi l'indication du ton psalmodique qui s'y rapporte, indication peu à peu transformée elle aussi, en martyrie. Au XIII^e siècle, elle est accompagnée de signes musicaux, vocalisés sur des syllabes de convention, — ἐνῆχημα, νεῦμα, neume, — destinés à indiquer et à assurer le ton. Cette neume diffère suivant les manuscrits ; dans ceux de la fin du XIV^e siècle et au XV^e, elle atteint jusqu'à deux et trois lignes et est écrite dans le genre mis à la mode par les nouveaux mélurges. Depuis que ces vocalises se fondirent dans les mélodies des stichères, la martyrie est toujours accompagnée des mêmes signes.

Certains manuscrits anciens d'une même école donnent parfois, pour la même mélodie, une martyrie différente, par exemple l'indication de l'authentique pour le plagal, ou *vice-versa*. Les plus anciens n'en donnent presque jamais, ou même pas du tout. Mêmes particularités se remarquent pour l'indication du ton, en tête du morceau, que certains livres omettent entièrement.

C'est donc, à n'en pas douter, que l'usage actuel de rapporter la valeur du premier signe de chaque phrase à la martyrie qui précède n'est point l'usage primitif ; il faut chercher ailleurs que dans une hypothétique martyrie ou lettre tonale le point de départ des anciennes notations hagiopolite et constantinopolitaine (1).

(1) Quand une lettre tonale ou une martyrie existe dans le cours d'une pièce écrite dans ces notations, elle indique la note finale de la phrase à la fin de laquelle elle est placée.

Or, dans les manuscrits ainsi notés, les phrases ou membres de phrase sont séparés par des *points diacritiques* plus nombreux et bien plus soigneusement marqués que dans les manuscrits à martyries. C'en fut assez pour attirer notre attention sur ces points, plus importants encore pour la diastématie musicale qu'ils ne le furent, dans les recherches du cardinal Pitra, pour le rythme littéraire.

En tentant le déchiffrement de ces notations, nous remarquâmes en effet que les rares lettres ou signes tonaux qui y figurent, coïncident toujours avec un point ; de plus, c'est aussi à ces mêmes points que l'incertitude du déchiffrement apparaissait. Par exemple, le premier signe qui suit le point diffère assez fréquemment de celui qui, dans une autre copie plus récente d'un même air, suit la martyrie.

Il suffisait dès lors d'un certain nombre de transcriptions anciennes pour déterminer le degré fixe qu'il fallait supposer après le point, au début ou aux coupes de la phrase, pour tenir lieu de clef, de martyrie : ce degré, lorsqu'il est exprimé en tête d'une pièce ou d'une phrase, est indiqué par le caractère de l'*ison*. D'après ce que nous savons du chant byzantin plus récent, l'*ison* peut être : 1°, soit la finale ; 2°, soit la dominante ou teneur d'une échelle tonale ; 3°, soit celle du récitatif d'un verset liturgique.

En lisant les notations anciennes suivant ces trois procédés, le premier ne nous a donné aucun résultat satisfaisant ; les mélodies ainsi obtenues n'avaient rien de musical, s'étendaient parfois sur deux ou trois octaves et demie, étaient sans rapport avec les textes plus récents. Avec le second nous avons obtenu, par contre, de très bons résultats, mais seulement pour les tonalités dont la dominante correspond au *sol* moderne. Enfin, considérant que ce *sol* est lui-même la note récitative de la plus grande partie de la psalmodie byzantine, nous en avons conclu que le degré fixe, qu'il fallait supposer en tête de chaque phrase, était le *sol*. Le premier signe étant l'*ison*, indiquerait donc la note *sol* ; un signe phonétique indique l'intervalle à compter au-dessus ou au-dessous de cette note pour commencer la mélodie.

En transcrivant avec ce procédé les mélodies des manuscrits sans martyries, les plus anciens, les résultats se sont en général montrés excellents, et un simple rapprochement en fera appré-

cier la valeur. Voici le début d'un tropaire très populaire, chanté à Pâques, avec sa mélodie, traditionnelle dans toutes les églises grecques, et donnée en notes modernes d'après les livres de chant officiel ; (1) (*ton protus plagal*).



Voilà maintenant le passage correspondant que nous avons transcrit d'un manuscrit du XI^e siècle sans martyries, mais avec points diacritiques (2), d'après le procédé que nous venons de décrire ; c'est de part et d'autre le même thème :



§ 2. TONALITÉ PRIMITIVE

On remarquera que nous ne nous sommes pas hasardé à indiquer des divisions tonales de la gamme autres que la division diatonique. Malgré le labeur acharné des musicologues modernes, c'est le point le plus obscur de cette forme d'art.

(1) Εἰρμολόγιον τῶν καταβασιῶν Πέτρου τοῦ Πελοποννησίου, μετὰ τῶν κανόνων τοῦ ὅλου ἐνιαυτοῦ καὶ συντόμου Εἰρμολογίου, édition de Constantinople, 1845, page 467.

(2) Paris, Bibl. Nat., grec 242, f^o 206.

(3) Traduction : La pâque sacrée nous est aujourd'hui montrée ; la pâque sainte, la pâque mystique, etc.

Cependant, les Occidentaux du ix^e siècle ne voyaient pas de différence dans l'ordre général de la tonalité, la division en *authentiques*, *plagaux*, et *moyens*, entre le chant grégorien (1) et le chant byzantin. Dans l'une et l'autre pratique, on avait inventé de courtes formules tonales, vocalisées sur les mêmes syllabes conventionnelles. Ces formules tonales, dont nous avons déjà parlé, portent chez les byzantins les noms de ἐνῆχημα, *enēkhēma*, ἐπήχημα, *epēkhēma*, ἀπήχημα, *apēkhēma*, (ἐν-ῆχος, ἐπι-ῆχος, ἀπο-ῆχος) exprimant leurs raisons d'être.

Les traités et les manuscrits de chant grec nous donnent sous ces formules les termes suivants :

Authentes : 1^{er} ton, ἀνανες, *ananes* ; 2^e, νεανε, *neane* ; 3^e, ἀνες, *anes*, ou νανα, *nana* ; 4^e, ἁγια, *hagia*. Plagaux : 1^{er}, ἀνεανες, *aneanes* ; 2^e νεανες, *neanes*, ou νενες, *nenes*, et pour le mode qui en paraît être le chromatique, *mi fa sol dièze* la, νενανω, *nenano*, ou νενανου, *nenanou* ; 3^e, ἀανες, *aanes* ; 4^e, νεαγιε, *neagie*.

Si l'on arrivait à s'entendre sur le sens et la transcription de ces diverses formules, on aurait fait faire un grand pas à l'histoire et à la fixation de la vraie tonalité byzantine.

Quel a donc été sur ce point l'enseignement des anciens auteurs ? A l'époque la plus ancienne, nous n'avons que les renseignements indirects fournis par le chant grégorien, où l'on comptait d'abord quatre *authentiques*, sur *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, quatre *plagaux*, sur *la*, *si*, *ut*, *sol*, et des *moyens* ou *paraptères* mal définis, mais dont on a introduit le classement à l'imitation des modes byzantins. (2).

Pour ceux-ci, il faut descendre vers le xiii^e siècle, avant de trouver l'Hagiopolite, et les *Harmoniques* de Pachymère, complétées par Bryenne (3). Sans entrer dans de grands détails, voici ce que ces auteurs nous donnent comme renseignements.

Le terme ῆχος, *ēkhos*, est l'équivalent du *modus* et du *tonus* des latins ; aussi, comme en Occident, a-t-il été employé tantôt dans le sens d'*espèce d'octave*, aussi bien que dans celui de *gamme liturgique*. La confusion entre les espèces d'octave et

(1) Nous avons déjà exposé les véritables principes de la tonalité grégorienne dans *Cours théorique et pratique*, Paris, 1904, et dans nos *Origines* déjà citées.

(2) On vient de signaler un texte remarquable qui permettrait de faire remonter vers l'an 500 le système des huit tons. Thibaut, op. cit., p. 33, note 2.

(3) Nous en indiquons les éditions plus loin, dans le catalogue, voir *Répertoire*, § IV.

les tons ou *tropes* de transposition qui a fini par être complète chez nous vers la fin du moyen âge, s'est produite également dans les pays byzantins, quand les musicologues de la fin de l'empire ont voulu réunir en un corps de doctrine les données antiques, telles qu'ils les comprenaient, avec l'enseignement traditionnel qu'ils ne comprenaient plus.

Pour les byzantins, comme pour les latins, comme pour toute la tradition musicale de l'antiquité, les noms soit des espèces d'octave, τῆς μελωδίας εἶδος, soit des tropes, τόνος, se suivent dans cet ordre : *hypodorien*, *hypophrygien*, *hypolydien*, *dorien*, *phrygien*, *lydien*, *mixolydien*, *hypermixolydien*.

Dans l'ordre des échelles d'octaves, qui va de l'aigu au grave, l'hypolydien et le dorien, le lydien et le mixolydien ont séparés par un demi-ton, et l'hypermixolydien est le point de départ de la première espèce.

Les termes précédents, en partant du dernier, signifient donc les espèces d'octaves suivantes :

De *la*, hypermixolydienne ; de *si*, mixolydienne ; de *do*, lydienne ; de *ré*, phrygienne ; de *mi*, dorienne ; de *fa*, hypolydienne ; de *sol*, hypophrygienne ; de *la*², hypodorienne. Ces huit espèces d'*ēkhoi* sont donc semblables aux formes d'octave des anciens, désignées par les mêmes noms : c'est celles dont les compositeurs se servent pour étudier les diverses espèces modales, les εἶδη τοῦ μέλους ou τῆς μελωδίας de Pachymère, (chap. 52) et de Bryenne, qui l'a copié et commenté.

Mais, à côté de cette première série d'échelles, celle des théoriciens, prend place celle des praticiens, basée, comme chez les latins, sur la gamme des tons de transposition. Dans cette gamme, on le sait, les termes que nous avons donné plus haut sont lus en commençant par le premier, correspondant au *la* grave, et signifient les tons sur lesquels sont transposées les espèces d'octave correspondantes ; nous avons donc une gamme dont les notes, au lieu d'être nommées comme maintenant *la* (A) *si* (B), *ut* (C), etc., sont désignées par les termes *hypodorien*, *hypophrygien*, *hypolydien*, etc. Mais on n'avait encore pas songé à en faire le point de départ de nouvelles octaves, comme l'ont fait les musiciens de la fin du moyen âge.

Cette gamme des tons ou tropes est celle des praticiens, et ses sons servaient à indiquer les degrés des échelles ecclésiastiques. Aussi, le pseudo-Hagiopolite, (f° 222^v et s.), et plus

tard, Bryenne, se servent-ils de cette gamme pour nous initier à une seconde série des huit espèces d'*ēkhoi* ou tons, qu'il ne faut pas confondre avec la première, qui est celle des espèces d'octave.

De plus, en reproduisant ce que les traités anciens nous donnent, il faut bien prendre garde que, nous nommant les huit tons d'après l'ordre pratique, ils partent non de la finale, mais de la dominante ou mèse : l'Hagiopolite nous en avertit longuement, et nous savons formellement par son texte que le ton hypodorien (*la*), — évidemment pris pour son octave, comme dans le traité latin d'Aurélien de Réomé, au IX^e siècle, — est la mèse du ton dorien (*ré*) ; si est mèse de *mi* ; etc. (I).

L'ordre donc de la tonalité byzantine ancienne, tel qu'il ressort des explications de l'Hagiopolite, est celui-ci :

AUTHENTES

Mèses :	hypodorien <i>la</i> ,	hypophrygien <i>si</i> ,	hypolydien <i>ut</i> ,	dorien <i>ré</i> ,
ἤχοι	protus	deuterus	tritius	tetrardus
	α'	β'	γ'	δ'
Finale :	dorien <i>ré</i> ,	phrygien <i>mi</i> ,	lydien <i>fa</i> ,	mixolydien <i>sol</i> ,

PLAGaux

Mèses :	phrygien <i>mi</i> ,	lydien <i>fa</i> ,	mixolydien <i>sol</i> ,	hypermixolydien <i>la</i> .
ἤχοι	plagal pr.	plagal deut.	plagal trit.	plagal tetr.
	πλ. α'	πλ. β'	βαρυς	πλ. δ'
Finale :	hypodorien <i>la</i> ,	hypophrygien <i>si</i> ,	hypolydien <i>ut</i> ,	?

C'est-à-dire, en résumé, exactement ce que les occidentaux ont conservé comme base de la tonalité ecclésiastique. On peut dire aussi que la tonalité byzantine a gardé les mêmes fondements, mais en modifiant les espèces, et en ajoutant un certain nombre d'échelles empruntées plus ou moins aux orientaux.

(I) ... Οὐχι πρὸς ἀριθμῶσιν ἡμῖν τῶν ἤχων τὰς σήμασις εἰσέγουσιν· ἀλλ' ἡ πῶτα τοῦ μέσ[ου] φθογῆ (sic) ἐν τούτων παρίσταται· διατὶ τούτο, οὐδὲ τὸ δῶριον μέλος τον προτιμῶμεν (sic) τοῖς ἤχοις ἐδέξατο· τὸ δὲ ὑποδῶριον μέλος.... οὐδὲ τὸ φρύγιον μέλος τὴν δευτέραν τάξιν ἐνεχέν ἐν τοῖς ἤχοις, ἀλλὰ τὸ ὑποφρύγιον· etc. Οἷον τί φημι τὸν πρῶτον ἤχον ἀπὸ δωρί u μέλους· καὶ μὴ ἀπὸ ὑποδορίου· καὶ τοῦ δευτέρου ἀπὸ τοῦ φρυγίου, etc. (1^o 222 v, in fine, et 223). L'auteur confond déjà l'espèce d'octave et le ton : ce qu'il entend par δῶριον μέλος est simplement le ton dorien *ré*, note fixe et non pas l'octave dorientale.

Cela était facile, car les byzantins ont toujours conservé, et même développé, l'usage des tétracordes chromatiques et des quarts de ton plus ou moins imités de l'enharmonique des anciens, que les occidentaux ont définitivement abandonné au XI^e siècle. Le tableau que nous venons de donner présente incontestablement le cadre de la modalité réellement byzantine. Il faut y ajouter les *mesoi* ou moyens, et les *phthorai*, ou tons modulants, sur lesquels nous ne sommes pas suffisamment renseignés. On a vu par le texte plus haut cité, du début de l'Hagiopolite, que déjà, vers le XII^e siècle, on y introduisait un nouveau genre de plagal du deuterus et d'un autre ton.

Bientôt, nous ne pouvons savoir pourquoi, on commença à intervertir l'ordre de deux tropes : à partir de la fin du moyen âge, les théoriciens byzantins de la décadence nommèrent lydien le ton phrygien, hypolydien, l'hypophrygien, et vice-versa. Cette désignation fautive l'emporta et est restée usitée jusqu'à présent.

C'est dire la confusion qui règne dans la tonalité byzantine traditionnelle. Il ne sera pas toutefois inutile de faire observer que les gammes irrégulières par rapport à la modalité primitive, et qui ont acquis droit de cité dans la musique byzantine actuelle, sont surtout usitées dans des compositions relativement récentes. On pourra longtemps discuter la question de savoir sur quel tricorde ou quel tétracorde Pierre de Péloponnèse, au XVIII^e siècle, a écrit telle ou telle œuvre, ou si Chrysanthè, au XIX^e, l'a bien transcrite, une chose cependant ne saurait faire doute, c'est ce qu'a été l'ordonnance primitive des tons proprement ecclésiastiques du véritable chant de l'ancienne Byzance.

§ 3. CARACTÈRES ET SYNTHÈSES

Voici la liste complète des anciennes notes byzantines, avec leurs principales combinaisons et l'explication des signes des tableaux ci-joints, dont plusieurs ont disparu de la notation actuelle :

1. ἰσον, *ison* (égalité) : unisson.
2. σεισμα, *seisma*, (égalité) : avec tremblement.

TABIEAU IV. Cheironomies

Cheironomies		Diverses.	
16.	u m n n n	30.	7 3
17.	e e v z z	31.	+
18.	r r w w w	32.	/
19.	\	33.	^
20.	— —	34.	
21.	— —	35.	x + z
22.	u ~	36.	x x
23.	+	37.	x x
24.	u u u	38.	7
25.	7 7 7	39.	7 7
26.	u u x	40.	7
27.	7	41.	9 6 3
28.	7	42.	u
29.	7	43.	9
		44.	u
		45.	u
		46.	u
		47.	u
		48.	u
		49.	u
		50.	u
		51.	u u
		52.	u u
		53.	u u
		54.	u
		55.	λ u ^e φ θ
			K + °
			N B

TABLEAU V. Caractères phonétiques, notation diastématique.

	Paléobyzantins	Damascéniens Séorits.	Damascéniens Ronds.	Koukouzélès	Chrysanthos
1.	✓	—	—	—	—
2.		ن ن	ن ن	—	
3.	/	/	/	/	
4.	و		و	و و	و
5.	✓	*	ع ع	ع ع	
6.	—	—	—	—	—
7.	" "	" "	" "	" "	" "
8.				ي ي	
9.	،	،	، ،	، ،	،
10.		+	+	+	+
11.	و و و	و و	و	و و	و
12.	\	\			
13.			س س	س س	
14.	⸱	⸱	⸱ ⸱ ⸱	⸱ ⸱	⸱
15.	⸱⸱	⸱⸱	⸱ ⸱	⸱ ⸱	⸱

3. ὀξεῖα, *oxeia* (accent aigu) : un degré ascendant accentué.
 4. πετάστη, *petastē*, un degré ascendant avec « envolement ».
 5. κούφισμα, *kouphisma*, d'abord un degré à l'unisson suivi d'un degré ascendant ; ensuite un degré ascendant exécuté avec légèreté.

6. ὀλιγον, *oligon*, un degré ascendant.

7. κεντήματα, *kentēmata*, un degré ascendant.

8. πέλασθον, *pelasthon*, un degré ascendant.

9. κέντημα, *kentēma*, un degré ascendant, mais ce caractère s'emploie surtout dans les *synthèses* (voir plus loin).

10. ὑψηλῆ, *hypsilē*, une quarte ; on remarquera que le ψ, lettre significative marquant d'abord l'élévation de l'*oxeia* et du *kentēma*, s'est peu à peu modifiée, jusqu'à former un caractère nouveau, l'*hypsilē*, toujours joint à un autre.

11. ἀπόστροφος, *apostrophos*, le premier des caractères descendants, un degré : dans l'interprétation traditionnelle, lorsque ce caractère est suivi immédiatement du même caractère renversé, c'est une indication d'accélération.

12. βαρεῖα, *bareia*, deux degrés descendants.

13. σύρμα, *syrma*, deux degrés descendants, avec une exécution spéciale. Ce signe n'est peut-être que la transformation du précédent.

14. ἑλαφρον, *elaphron*, une tierce descendante.

15. χάμιλη, *khamilē*, une quarte descendante. D'abord formé d'une apostrophe droite et d'une renversée, ce signe ne s'employait primitivement que précédé d'une autre apostrophe. Il a fini par former un signe à part, avec une signification propre.

Les signes suivants sont les *cheironomies* ou signes *hypostatiques*. Il faut remarquer que, joints les uns aux autres, les signes phonétiques prennent une valeur cheironomique, comme l'*ison*, la *petastē*, et les autres. C'est le signe supérieur qui seul compte comme caractère phonétique. Les *kentēmata*, placés après un caractère, (διπλῆ) et l'*apostrophos*, après, ou sur un caractère, en doublent la valeur, *chaque caractère ne valant qu'un temps premier*.

Les signes numéros 16 à 55 sont presque tous tombés en désuétude, et on ne connaît le sens exact que de ceux conservés dans la méthode actuelle : ils doivent presque tous leur origine à Koukouzélès, sauf les lettres significatives,

n° 55, qui appartiennent à la notation paléobyzantine et mixte.

16, ?

17, παρακλίτικη, *paraclitikē*.

18, κύλισμα, *kylisma*. (1).

19, βαρεία, *bareia*, se place sous une note descendante pour en indiquer l'accentuation.

20, ἀντικένωμα, *antikenoma*, note « lancée ».

21, ὁμαλον, *homalon*, « bien égal ».

22, ξήρον κλάσμα, *klasma* « sec », c'est peut-être le même signe que le 16, surtout employé dans la notation paléobyzantine et mixte, tandis que la forme 22, l'est dans la notation ronde et celle de Koukouzélès.

23, ἀπόδερμα, *apoderma*, point d'orgue (?).

24, παρακάλεσμα, *parakalesma*, « invocation » ; cette cheironomie a été l'occasion d'une bien curieuse méprise des traités modernes : la seconde forme est, dans les anciens traités, nommée simplement ἕτερον, *heteron*, « autre » (sous entendu *parakalesma*) ; la première forme étant inusitée, on se sert de la seconde qu'on nomme simplement *heteron*, et à laquelle les théoriciens donnent un sens particulier !

25, ἐναρξίς, *enarxis*.

26, ἀντικενωμάκύλισμα, *antikenomakylisma* ou κύλισμαντικένωμα, *kylismantikenoma*.

27, γοργόν, *gorgon*, temps divisé en deux, la première division comptant pour la note précédente, la seconde pour celle marquée du *gorgon*.

28, ἀργόν, *argon*, double le temps en subdivisant la première partie.

29, γοργοσύνθετον, *gorgon* subdivisé, ou double *gorgon*, divise le temps en trois, un tiers pour la note précédente, un pour celle marquée du *gorgon*, un pour la suivante.

30, ἀργοσύνθετον, *argon* subdivisé, ou double *argon*.

31, la croix, qui indique les respirations aux coupes de la phrase.

32, ψύφιστον, *psyphiston*, comme le 19, mais sous les notes ascendantes.

33, ψύφιστον σύναγμα, *psyphiston-synagma*.

34, πίασμα, *piasma*, se place sous les caractères : ne pas le confondre avec les *kentēmata*.

(1) Sur ces deux signes, les seuls primitifs parmi les neumes d'ornement, et qu'on retrouve aussi chez les Latins, voir tableau I, n° 10.

- 35, κράτημα, *kratēma*.
 36, κρατιμοκούφισμα, *kratimokouphisma*.
 37, κράτημα ὑπόρροων, *kratēma* des descendantes, ou κατέραςμα, *katerasma*.
 38, ἔκτρεπτον, *ektrepton*.
 39, ὀξύστρεπτον, *oxystrepton*.
 40, σύναγμα, *synagma* ou πίκκιγμα, *pikagma*.
 41, τρομικόν, *tromikon*.
 42, γοργοτρομικόν, *gorgotromikon*.
 43, τρομικονάναγμα, *tromikonanagma*.
 44, γρόθισμα, *grothisma*.
 45, πέτασμα, *petasma*.
 46, λύγισμα, *lygisma*.
 47, κλάσμα μικρόν, petit *klasma* ou τζάκισμα, *tzakisma*.
 48, χόρμα, *khorma*.
 49, ἐπέγερμα, *epegerma*.
 50, οὐράνισμα, *ouranisma*.
 51, Θές καὶ ἀποθές, déposition et finale (?).
 52, Θέμα ou Θεμάτισμος ἔσω, pose intérieure (?).
 53, Θέμα, θεμάτισμος ἔξω, pose extérieure(?).
 54, θέμα ἀπλοῦν, repos simple (?).

55, Lettres significatives diverses de la notation paléobyzantine et mixte : Λ, Μ^ε, Φ, Ο, sens inconnu ; Θ se trouve aux fins de phrase, comme les *thema* 51 à 54 ; Κ accompagne le groupe dit *kouphisma* ; Ψ est la forme originale de l'*hypsilē* ; l'M surmonté d'un O se trouve entre deux phrases à la mélodie semblable, c'est l'abréviation ὁμοιον ; le Β peut signifier « deuxième ton » ou *mi* ; le double ΖΖ paraît indiquer aussi un degré de la gamme.

Nous avons évité de chercher à celle des nombreuses cheironomies ci-dessus dont le sens nous est inconnu une explication suggérée par les étymologies possibles de leurs noms : c'est un procédé bien douteux pour arriver à la précision d'un caractère musical. Nous n'en avons pas du reste épuisé la liste ; on pourra en trouver encore d'autres dans les mss. de basse époque (1).

(1) Nous regrettons d'avoir à faire remarquer qu'en son dernier ouvrage, le P. Thibaut s'est servi des formes et des noms donnés par ces mss., au même titre que les documents anciens. Il en résulte de fâcheuses confusions dans ses tableaux de notation. En particulier, nous n'avons trouvé nulle part aucune trace du vocable σκάνδιξ (*scandix*), dont il désigne les *hentēmata* surmontés de l'*ison* dans l'ancienne notation mixte, p. 81.

Les signes phonétiques se combinent et se superposent d'après certaines règles, les unes très fixes, les autres moins, pour indiquer les diverses distances des degrés à franchir, ou leurs combinaisons.

Les copistes et les musiciens ont eu une grande latitude pour former ces combinaisons, ou *synthèses*. Les traités et les listes de signes donnent de longues synthèses, que nous avons ici condensées. Les chiffres indiquent le nombre de degrés à franchir : 0, 0 + 1, 1, 1 + 1, 2, etc. ; on voit donc qu'il ne s'agit pas d'ici de l'intervalle. Pour les caractères ascendants, on trouvera ci-contre, les synthèses de l'*oligon*, de l'*oxeia*, de la *petastē*, du *pelasthon*, du *kouphisma*, du *kentēma* ou des *kentēmata* ; ces synthèses vont jusqu'à dix degrés, c'est-à-dire un intervalle de onzième. Mais les chants de l'époque classique ne dépassent pas la quinte dans l'intérieur d'une incise.

On remarquera que pour les caractères descendants, le système est différent, sans qu'on sache pourquoi : leurs synthèses sont moins nombreuses, et portent sur l'*apostrophos*, l'*elaphron* et la *khamitē* ; mêmes remarques que plus haut.

A la synthèse de l'*oligon*, pour l'intervalle d'un degré, nous avons placé des spécimens de combinaisons avec diverses cheironomies. (Voir page suivante.)

*
* *

Nous avons la conviction d'avoir fait entrer le déchiffrement des anciennes notations dans la véritable voie où il doit être continué. Sans doute, on ne retrouvera pas le texte de toutes les mélodies de l'ancien art byzantin : beaucoup ont disparu des copies musicales et de la mémoire des hommes, sous l'influence des compositions plus récentes, en nombre de plus en plus considérable. Mais si les chants originaux des *hirmi*, des *automèles*, etc., se sont vus successivement supplantés par d'autres, les vieux manuscrits contiennent encore par centaines les textes mélodiques des *idiomèles*, avec les variantes à peu près insignifiantes que nous avons notées pour les *tro-paires* étudiés ci-après.

Synthèses des caractères ascendants et descendants

TABLEAU VI.

0	0	0	0	0	0	3+1	ق	ن	ز	ـ	3+1
0+1	0	0	0	0	0	4	ع	ك	و	ا	4
1	1	1	1	1	1	4+1	ع	ك	و	ا	4+1
1+1	1	1	1	1	1	5	ع	ك	و	ا	5
2	2	2	2	2	2	5+1	ع	ك	و	ا	5+1
2+1	2	2	2	2	2	6	ع	ك	و	ا	6
3	3	3	3	3	3	6+7	ع	ك	و	ا	6+7

TABLEAU VI. (Suite)

7	$\frac{4}{4}$ / $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$	1+1	$\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$	8	$\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$
8	$\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$	2	$\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$	9	$\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$
8+1	$\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$	1+2	$\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$	10	$\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$
9	$\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$	3	$\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$	11	$\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$
10	$\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$	4	$\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$		
	$\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$	5	$\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$		
0+1	$\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$	6	$\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$		
1	$\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$	7	$\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$		

APPENDICE

Voici maintenant, à titre d'exemple et d'application, des fragments divers avec leur notation originale et leur transcription.

I

TROPAIRE IDIOMÈLE Βηθλεὲμ ἐτοιμάζου,

DE SAINT SOPHRONE DE JÉRUSALEM (VII^e SIÈCLE)

Nous représentons ci-dessous ce tropaire d'après des écoles et des notations différentes.

Manuscrits mixtes (constantinopolitains), XI^e-XII^e siècles : A, fac-similé de Gerbert, op. cit., tab. VI, d'après un manuscrit de la bibliothèque de Vienne ; B, Bibl. Nat., Paris, grec 242, f^o 65 ; C, id., grec 356, f^o 50.

Manuscrits en notation hagiopolite, XII^e-XIV^e siècles : D, id., grec 265, f^o 65^v ; E, id., grec 261, f^o 58^v ; F, fac-similé de J. Thibaut, dans le *Bulletin archéologique russe de Constantinople*, ann. 1898, p. 179, pl. IV : ce ms. contient des « embellissements » placés tantôt au-dessous, tantôt au-dessus des notes primitives ; il est parfois très difficile de distinguer le texte musical original.

G. Manuscrit en notation de Koukouzélès : Bibl. Sainte Geneviève, Paris, ms. A, o 1 bis, f^o 398.

Soit trois notations et trois versions différentes. En comparant la notation de la première phrase dans ces huit manuscrits, on remarquera que les trois premiers donnent une version unique, l'ancienne mélodie de l'école constantinopolitaine ; les quatre suivants, la version hagiopolite, peut-être pas originale, mais telle qu'elle s'imposa à Byzance vers le XIII^e siècle ; le dernier enfin, une des nombreuses versions des *kallopistai*, avec des enjolivements divers. Pour les phrases suivantes, nous donnerons seulement le texte constantinopolitain d'après l'ensemble des mss. A, B, C ; le texte hagiopolite, suivant D, E, F, G ; enfin la triple transcription musicale moderne du

tropaire tout entier : 1^o la version constantinopolitaine ; 2^o, la version hagiopolite ; 3^o, la version (l'une des nombreuses versions) ornée dans le style plus récent.

On remarquera avec intérêt que la version hagiopolite se termine sur l'octave de la première : à quelle tonalité liturgique appartient donc ce tropaire ? Nous l'ignorons, et peut-être les copistes des manuscrits n'en savaient-ils pas plus que nous ; en effet, certains mss. d'une même école marquent ce tropaire de l'*ēkhos* tetrardus, et d'autre du plagal du même. A en juger par des analogues occidentaux, il appartiendrait en effet à un tetrardus (mode de *sol*) terminé sur la dominante, (*ré*), c'est-à-dire non un plagal à proprement parler, mais un morceau à finale plagale.

D'autres remarques non moins singulières à faire concernent l'emploi des lettres tonales, origines des martyries. Alors que dans l'école de Koukouzélès, les martyries ont fini par influencer sur la contexture de la phrase qui suit, les lettres tonales des anciennes notations marquent simplement le ton sur lequel finit une phrase ; à l'incise *διο* le texte musical hagiopolite est terminé par un *alpha* abrégé, que l'on aurait tort cependant de prendre pour l'indication du premier *ēkhos* ou ton de *ré* ; il est surmonté de deux apostrophes ou accents et nous l'avons rencontré ordinairement à la fin de phrases terminées en *fa*, là ou ailleurs d'autres mss. mettent Γ, lettre indicatrice de ce ton. Cet alpha abrégé est le début sans doute de l'*anes* du tritus, comme le signe tonal du barys (voir tableau III), n'est que l'abréviation de l'*aanes* de ce ton.

On n'oubliera pas, en étudiant ce tropaire, de tenir compte des *points diacritiques*, pour la lecture de la notation droite et ronde. Ces points ne servent à rien dans la notation des *maïstores*.

Nous avons supposé le point après le mot *θεός*, formant incise, seul moyen de rendre le reste de la phrase lisible. Sans nul doute, il nous manque ici un repère traditionnel : il manquait aussi à d'autres ; un ms. n'a mis le point qu'après *ἀνθρώποις*, ce qui donnerait, d'après notre lecture, une chute d'une octave et demie, du *sol* ou du *fa* supérieur à l'*ut* grave. L'auteur du texte « embelli » a été sans doute également embarrassé : il conduit la mélodie jusqu'au *fa* d'en haut, mais la fait redescendre sur *ut* et *fa* avant de reprendre la suite de la phrase.

{ A. \checkmark \checkmark \checkmark — \checkmark \checkmark \checkmark
 { B. \checkmark \checkmark \checkmark — \checkmark \checkmark \checkmark
 { C. \checkmark \checkmark \checkmark — \checkmark \checkmark \checkmark

{ D. \checkmark \checkmark \checkmark — \checkmark \checkmark \checkmark
 { E. \checkmark \checkmark \checkmark — \checkmark \checkmark \checkmark
 { F. \checkmark \checkmark \checkmark — \checkmark \checkmark \checkmark

G. \checkmark \checkmark \checkmark \checkmark — \checkmark \checkmark \checkmark

Βι-θλε-εμ ε-τοι-μα-ζου εν-

{ A. \checkmark \checkmark — \checkmark — \checkmark \checkmark
 { B. \checkmark \checkmark — \checkmark — \checkmark \checkmark
 { C. \checkmark \checkmark — \checkmark — \checkmark \checkmark

{ D. \checkmark — \checkmark — \checkmark \checkmark \checkmark
 { E. \checkmark — \checkmark — \checkmark \checkmark \checkmark
 { F. \checkmark — \checkmark — \checkmark \checkmark \checkmark

G. \checkmark \checkmark — \checkmark \checkmark \checkmark \checkmark

τρο-πι-ζου-θω η φατ-νη.

ⲓⲥ ⲙⲉ ⲛⲏ ⲛⲏ ⲛⲏ ⲛⲏ ⲛⲏ ⲛⲏ ⲛⲏ

ⲓⲥ ⲙⲉ ⲛⲏ ⲛⲏ ⲛⲏ ⲛⲏ ⲛⲏ ⲛⲏ ⲛⲏ

το σπλ-λαι-ον δε-χεσ-θω· η α-

ⲛⲏ ⲛⲏ ⲛⲏ ⲛⲏ ⲛⲏ ⲛⲏ ⲛⲏ

ⲛⲏ ⲛⲏ ⲛⲏ ⲛⲏ ⲛⲏ ⲛⲏ ⲛⲏ

λη-θει-α ηλ-θε-ε-εν· η

ⲛⲏ ⲛⲏ ⲛⲏ ⲛⲏ ⲛⲏ ⲛⲏ ⲛⲏ

ⲛⲏ ⲛⲏ ⲛⲏ ⲛⲏ ⲛⲏ ⲛⲏ ⲛⲏ

σκε α παρ-ε-δρα-μεν· και θε-ος·

ⲛⲏ ⲛⲏ ⲛⲏ ⲛⲏ ⲛⲏ ⲛⲏ ⲛⲏ

ⲛⲏ ⲛⲏ ⲛⲏ ⲛⲏ ⲛⲏ ⲛⲏ ⲛⲏ

αν-θρω-ποις· εκ παρ-θε-νου πε-φαν-

ⲛⲏ ⲛⲏ ⲛⲏ ⲛⲏ ⲛⲏ ⲛⲏ ⲛⲏ

ⲛⲏ ⲛⲏ ⲛⲏ ⲛⲏ ⲛⲏ ⲛⲏ ⲛⲏ

ε-ρω-ται· μορ-φω-θεις το καθ' η-

^ 3x - / 3 3 // ^

^ 3x = 3 3x - = // ^ Δ

μας· και θε- ω- σας το προς-λη-μα·

3x^θ = - \² _ / 3 < 3 / 3

3x = < / 3² y _ / 3 3 3 3 / 3 3

δε- ο· Α· θαμ α- να- ναι- ου- ται·

3 3 _ _ _ \ > 3 <^θ

3 3 _ _ 3 ^ > 3 _

συν τη ευ- α κρα- ζου- τες ε- πι

= - \² _ _ / 3 3 3 //

= < / 3² y _ _ / 3 3 3 //

της· ευ- δο- κι- α επ- ε- φα-

✓ = // 3 // 3 3 _

< 3 3 - // 3 3 3 _

ναι σω- σαι το γε- νος η- μων·

TRANSCRIPTION DU MÊME TROPAIRE

EN NOTATION MODERNE

Version
de Constantinople
XI^e-XII^e s.

Version
de Jérusalem
XII^e-XIV^e s.

Version
« embellie »

accel.

Βη-θλε-εμ ἐ-τοι-μά-ζου· εὐ - τρε - πι-ζέσ - θω ἡ φάτ - νη·

accel.

τὸ σπήλαι - ον δε-χέσ-θω· ἡ ἀ-λή-θει-α ἦλθεν·

ἡ σκι ἃ πα - ρέ - δρα - μεν·

καὶ θε - ὅς· ἀν θρώ - ποις ἐκ παρ - θέ-νου

πε - φαν - έ - ρω - ται . μορ - φο - θεΐς τὸ καθ' ἡ - μᾶς . (1)

καὶ θε - ώσας τὸ πρόσλημ - μα . δι - ὁ . Ἀδὰμ ἁ - να - νε - οῦ - ται .

σὺν τῇ Εὐ - α κρά - ζον - τες ἐ - πὶ γῆς .

εὐ - δο - χί - α ἐπ - ε - φά - νει σῶ - σαι τὸ γέ - νος ἡ - μῶν .

Traduction : Bethléem, tressaille ; tremble, ô crèche ; giotte, sois dans l'attente ; la vérité s'avance, l'ombre s'enfuit ; et Dieu, se révélant aux hommes par une Vierge, prend notre corps et divinise ce qu'il a pris ; c'est pourquoi Adam se réjouit, chantant avec Eve, sur terre : la bonne volonté (du Père) s'est montrée pour sauver notre race.

(1) Nous n'avons pas cru devoir mener plus loin la comparaison de la version « enjolivée », à cause de son intérêt restreint.

II

TROPAIRE IDIOMÈLE Αὐγούστου μοναρχήσαντος
DE L'ABBESSE CASSIE, VIII^e SIÈCLE
(en forme de *séquence*)

L'étude de cette pièce est capitale pour l'histoire du genre *sequentia*, dans la musique liturgique latine du IX^e siècle et des suivants. On sait que ce genre consiste essentiellement dans une suite de phrases musicales répétées chacune deux fois, terminée par une phrase unique en forme de finale, et souvent précédée d'une phrase analogue en forme d'entrée.

On ignore jusqu'ici l'origine de cette forme : on sait seulement qu'elle est postérieure à la fixation de l'antiphonaire grégorien, puisque les séquences forment des additions à ce recueil ; elle est antérieure à la seconde moitié du IX^e siècle, puisque le texte le plus ancien qui la mentionne est la préface du *Liber Sequentiarum (Hymnorum)* de Notker, qui avait vu les premiers essais d'adaptations de paroles aux séquences purement vocalisées, vers l'an 860. Ce Notker lui-même écrivit des paroles sous les séquences préexistantes, et composa de nouvelles pièces, paroles et musique, dans la même forme.

Déjà on a incliné, d'après divers indices, à voir dans cette forme un emprunt à l'art byzantin. (1) Cette opinion a été combattue : nous lui apportons ici de nouveaux documents.

a) Dans un des *alleluia* du répertoire romain, la vocalise originale est précisément composée dans le genre que nous étudions : le mot *alleluia* est l'entrée, la vocalise sur *a* est formée d'une première clausule répétée en écho, puis d'une seconde, et enfin d'une finale.

Le style de cet *alleluia* (2) n'est nullement romain, mais la mélodie du verset qui l'accompagne rappelle étonnamment le chant byzantin traditionnel du tropaire en l'honneur de saint Sabbas, Χαίροις ἀσκητικῶν ἀληθῶς. (3)

(1) P. Wagner, *Ursprung und Entwicklung der liturgisches Gesangsformen bis zum Ausgange des Mittelalters*, Fribourg en Suisse, 1901, p. 296 ; *Revue d'histoire et de critique musicales*, Paris, 2^e année, p. 289.

(2) 3^e dimanche après Pâques, au graduel romain, *Oportebat pati Christum*.

(3) Christ, *op. cit.*, p. CXXXIV.

Il est déjà singulier de constater que le seul *alleluia* romain qui offre cette coupe est précisément apparenté à une mélodie byzantine.

b) L'antienne *Adorna*, à la procession du 2 février, sans être dans la forme des séquences avec paroles (qui sont toujours syllabiques, ou à peu près), offre néanmoins la répétition régulière de chaque membre de phrase, jusqu'à la finale.

Cette forme, qui est un peu dissimulée par la coupe actuelle du texte latin, (1) reparaît très claire avec l'original grec : cette antienne est en effet la traduction du tropaire byzantin *Κατακόσμησον*, à la même fête, dont la procession a été introduite à Rome au VII^e siècle par un pape d'origine hellénosyrienne. Cependant, si la mélodie conservée dans le chant latin s'adapte parfaitement au texte grec, elle ne correspond pas à celles que nous ont conservés soit les anciens manuscrits byzantins, soit la tradition ordinaire, mais elle n'est pas toutefois romaine ni de style, ni de tonalité.

Cela seul engagerait à chercher dans la même voie des représentants anciens du genre séquence.

c) Enfin, le tropaire *Αύγουστου μοναρχήσαντος*, pour la fête de Noël, offre un spécimen absolument remarquable de la forme séquence, dans la musique byzantine.

Voici le schème des paroles :

- A { Clausule de 26 syllabes, coupe après la 12^e.
 » 25 » » 12^e
- B { Clausule de 19 syllabes, coupe après la 12^e
 » semblable.
- C { Clausule de 16 syllabes, coupe après la 8^e
 » semblable.
- D Finale de 25 syllabes, coupe après la 12^e.

Les clausules A et B offrent dans le texte six fois le type de la finale rythmique nommée *cursus tardus* (2) par les latins du onzième siècle, et la musique en termine chaque incise par

(1) J'en ai donné un texte critique dans mon *Cours théorique et pratique de plain-chant romain grégorien*, Paris, 1904, p. 78.

(2) Cf. *Cours* déjà cité, p. 191.

le mètre du *cursus planus*. (1). La mélodie se répète aux deux clausules du couple A, de même en B, de même en C; la finale est à part.

L'étude de la notation elle-même n'est pas moins intéressante. La forme employée par la contexture rythmique de cette pièce est en effet un moyen infailible d'arriver à un texte absolument certain : on y est aidé par l'abréviation \bar{M} de la notation mixte, qui est toujours placée entre deux phrases semblables, ὁμοία. Ce sigle nous offre donc le moyen de redresser aussi des erreurs du scribe ou de restituer les passages douteux.

La mélodie est du deuterus (ῥχος β'), et se termine sur la dominante grave (si), comme le faisait le tropaire précédent, dans le mode de *sol*, et divers pièces du ton « barys ». Nous donnons la transcription de la version des mss. à notation mixte.

(1) Cursus tardus du texte :

Type :

1 . . 1 . .

A.	ἀνθρώπων	ἐπαύ-σ α τ ο
	εἰδώλων	κατήργη τ αι
B.	βασίλει-αν	ἐγκόσμι-ον
	πόλεις	γε-γέ-νηνται
	δεσποτεῖ-αν	θε-ό τ η τ ο ς
	ἔθνη	ἐπ ἰ σ τε υ σαν
Finale :	Κύρι-	ε δό-ξα σοι.

Cursus planus de la musique :

Type :

— — — — —

A 1,

— — — — —

A 2,

— — — — —

B 1,

— — — — —

B 2,

— — — — —

Cursus dichoraïque :

Type :

— — — — —

C 1,

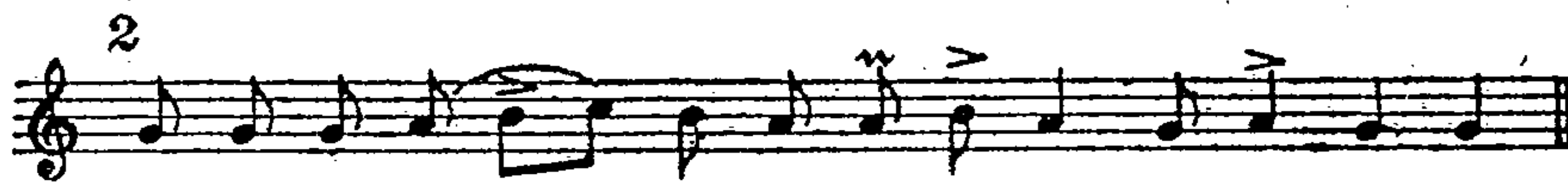
— — — — —

C 2,

— — — — —



1. Αὐ-γου-στου μον-αρ - χή-σαν-τος ἐ - πὶ τῆς γῆς.
2. καὶ σοῦ ἐν - αν - θρω - πῆ-σαν-τος ἐκ τῆς ἀγ - νῆς.



- ἡ πο-λυ-αρ-χί - α τῶν ἀν-θρώ-πων ἐ-παύ - σα - το.
ἡ πο-λυ - θεῖ - α τῶν εἰ-δώ-λων κα-τήρ - γη - ται.



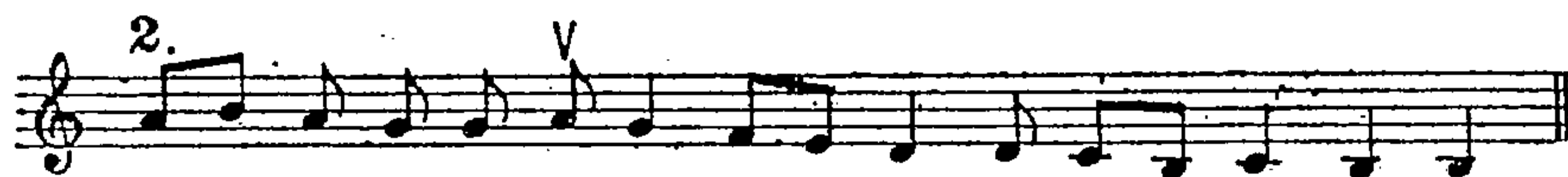
3. ὑ-πὸ μί-αν βα-σι-λει-αν ἐγ-κόσ - μι - ον· αἱ πόλεις-γε-γέ-νηνται.
4. κατεῖς μί-αν δεσ-πο-τεῖ-αν θε-ό - τη - τος· τὰ ἔθ-νη ἐπ-ίστ-ευ-σαν.



5. ἀπ-ε-γρά-φη-σαν οἱ λα - οὶ τῇ δόγ-μα - τι τοῦ Καί-σαρ-ος.
6. ἐπ-ε-γρά-φη-μεν οἱ πι στοὶ ὁ-νό-μα - τι θε - ὁ-τη - τος.



7. σοῦ τοῦ ἐν αν - θρω-πή - σαν - τος θε - οῦ ἡ - μῶν.



- μέ - γα σου τὸ ἔ - λε - ος Κύ - ρι - ε δό - ξα σοι.

Traduction :

Tandis qu'Auguste régnait sur terre, les nombreux gouvernements humains disparaissaient ; et quand tu prends d'une vierge ton humanité, la multitude des idoles est renversée.

Sous une royauté unique, les cités obéissaient ; et sur l'unique désir de la divinité, les nations espèrent.

Les peuples étaient dénombrés par l'ordre de César ; les fidèles sont marqués du nom de la divinité !

En prenant notre humanité, ô notre Dieu, ta miséricorde est grande : Seigneur, gloire à toi.

III.

TROPAIRE 'Ο τῇ παλαμῇ.

Version Paléobyzantine

Nous donnons cette pièce à raison de sa version intéressante et très précise comme tonalité, d'après le fragment athonite de Chartres. (Voir planche III). Dans les manuscrits mixtes et hagiopolites, la mélodie diffère, tout en suivant les mêmes thèmes et les mêmes formules.

'Ο τῇ πα-λά-μῃ τῇ ἀ-χραν-τῷ· πλαστούργη· - σας τὸν ἀν-θρῶ-πὸν·

ἡλθες εὐ-σπλαγχνέ, τοὺς νοσοῦντας ἱ-ά-σασθαι Χρῖς-τέ· τὸν πα-ρα-λύ-τον·

ἐν τῇ προ-βα-τί-κῃ κολυμβή-θρα δι-ὰ τοῦ λόγου σου ἀν-έστησας·

ἐ-μορ-φού-δέ-το ἀλ-γὸς ἐ-θε-ρά-πεν-σας· τῆς χαναναί-ας τὴν παῖδα

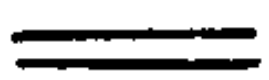
ἐν-ο-χλοῦμενον ἡ-λέ-η-σας· καὶ τὴν αἰ-τη-σεν τὸ ἐν τῷ τάρχον οὐ παρ-ειδὼς·

δι-ὰ τού-το κράζο-μεν· παντο-δύ-να με Κύ-ρι-ε δό-ξα σοι.

Traduction : Toi qui, de ta main puissante, as façonné l'homme ; tu viens plein de miséricorde, guérissant les malades, ô Christ ; le paralytique de la piscine probatique se relève à ta voix ; la douleur est guérie ; tu as pitié du fils malade de la chananéenne, et tu ne méprises pas la prière du centurion ; c'est pourquoi nous te chantons : Tout puissant Seigneur, gloire à toi.

IV

HIRMI Εἱρμολ.

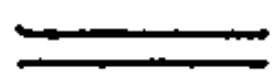


Les pièces données précédemment appartenaient au genre *stichirarique* : nous avons pensé qu'il convenait d'y joindre des représentants des autres formes mélodiques. Nous transcrivons donc d'anciennes mélodies d'*hirmi*, d'après les hirmologues du x^e au xiii^e siècle, en spécimen de diverses tonalités.

Ce genre *hirmique* ou *hirmologique* est celui des pièces les plus populaires des *odes* ; les mélodies s'en répètent à l'infini sur de nombreux textes, au contraire des « *idiomèles* » qui précèdent, et qui sont, comme l'indique le nom, des mélodies propres au texte qu'elles revêtent.

Nous n'avons pas voulu essayer la transcription de chants ornés et vocalisés, genre *papadique*, malgré leur intérêt : la notation en est compliquée et souvent confuse, et l'habitude byzantine d'en composer toujours de nouveaux nous prive d'un grand nombre de copies dont la comparaison faciliterait l'accession à ces textes musicaux un peu fermés.

Pour arriver à utiliser avec profit le dépouillement de ces autres pièces, il faudrait un répertoire des œuvres des *mélurges* et *maïstores*. Nous recueillons au cours de nos recherches tout ce qui permettra plus tard de dresser ce répertoire.



I. PROTUS

Premier Hirmos du canon de saint Côme pour Noël

Texte dans Christ, p. 165. Mélodie d'après le ms. Coislin 220, f° 9



Χριστὸς γεν-νάται, δο-ξά-σατε· Χριστὸς ἐξ οὐ - ρα-νῶν, ἀ - παν τή - σα-τε·



Χριστὸς ἐ-πι γῆς, ὁ ψώ-θη-τε· ἄ-σα - τε τῷ Κυ-ρί - ῳ πᾶ - σα ἡ γῆ.



καὶ ἐν εὐ-φρο-σύ-νῃ· ἄν-υμ-νή-σα-τε λα-οί, ὅ-τι δε-δό-ξασται.

2. DEUTERUS

Hirmos de la première ode du canon de s^t Côme pour l'Épiphanie

Texte, id., 169. Mélodie, id., f° 25



Βυ - θοῦ ἀν - ε - χά - λυ ψεν πυθ - μέ-να· καὶ δι - ἀ ξηρ-ᾶς



οὐ-χεί - ους ἔλ-κει· ἐν αὐτῷ κα-τα-κα-λύ - ψας ἀν-τι - πά-λους·



ὁ κραταιὸς ἐν πο-λέ-μοις· Κύ-ρι-ος ὅ-τι δε - δό-ξασ-ται.

3. TRITUS

Hirmos du ms., suppl. grec 1284, Bib. nat., Paris, f° 3.



Τρεῖς παῖ-δες ἐν κα-μὶ-νῳ· τὴν τρι-ά-δα τυ-πό-σαν-τες·



τοῦ πυρός τὴν ἀ-πέλην κα-τε-πά-τη-σαν· καὶ ὑμνοῦντες ἐ-δό-ουν·



εὐ-λο-γη-τός εἶ, ὁ Θε-ός ὁ τῶν πα-τέ-ρων ἡ-μῶν.

4. TETRARDUS

Hirmos de la première ode du canon de saint Damascène pour l'Assomption.

Texte : Christ, id. 229. Mélodie : Coislin 220, id. f° 98



Ἄν-οι-ξω τὸ στόμα μου, καὶ πληρω-θή-σε-ται πνεύ-μα-τος·



καὶ λό-γον ἐ-ρεύ-ξο-μαι τῇ βα-σι-λί-δι μη-τρι·



καὶ ἑ-θνή-σο-μαι παιδρῶς πα-νη-γυ-ρί-ζον·



καὶ ᾠ-σω γη-θό-με-νος ταύ-της τὰ θαύ-μα-τα.

5. TRITUS PLAGAL (?)

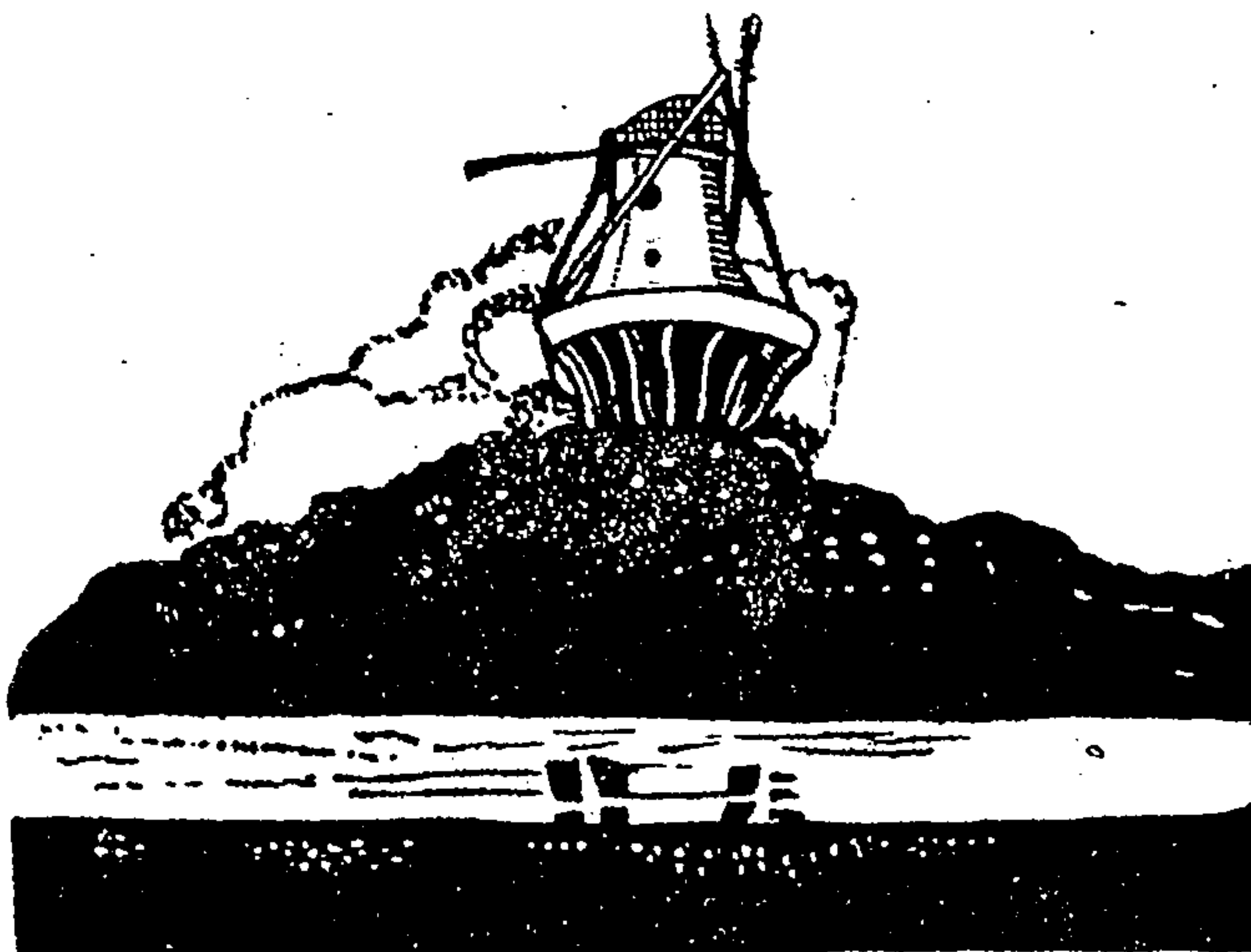
Hirmos extrait du même ms. que le n° 3, même folio



Ο τὴν φλόγα δρό-σι - σας τῆς καμίνου· καὶ τοὺς παῖδας ἀφλεκτοὺς διασῶσας·



εὐ-λό-γητος εἰ εἰς τοὺς αἰ-ω-νᾶς· χύ-ρι-ε ὁ Θε-ὸς τῶν πα-τέ-ρων ἡ-μῶν.



Traduction : 1. Le Christ naît, glorifiez-le ; le Christ vient du haut des cieux, allez à sa rencontre ; le Christ est sur terre, exaltez-le ; chantez au Seigneur, toute la terre ; et en joie, louez-le, peuples, car il doit être glorifié.

2. Le fond de l'abîme se montre, et, s'étant desséché, attire les siens ; celui qui est fort dans les combats, y précipite les ennemis ; le Seigneur doit être glorifié.

3. Les trois jeunes gens dans la fournaise représentaient la Trinité ; ils ont foulé le feu dévorant, chantant : Béni sois-tu, Dieu de nos pères.

4. J'ouvrirai ma bouche, et elle sera remplie de l'esprit ; et je prononcerai un discours à la royale mère ; je contemplerai la fête brillante ; et, plein de joie, je chanterai ses merveilles.

5. Toi qui arrosas la flamme de la fournaise, et qui sauvas les jeunes gens qui s'y trouvaient, béni sois-tu à jamais, Seigneur Dieu de nos pères.